XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 26 București Nr. 2

1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:

ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți:

ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; RADU NICULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA CALUDI

Secretar responsabil de redacție:
ALEXANDRU DOBRE

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), 79717, București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11226, 79517 București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'éthnographie et de folklore » paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, 79517 Bucarest, 3, rue 13 Decembrie, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 26 — 1981 — Nr. 2

SUMAR

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU, Cu privire la definirea sistemelor melodice . . 133
ALEXANDRU POPESCU, Tendinţe actuale în evoluţia obiceiurilor populare româneşti 165

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Folclorul „taberei militare". Câteva observaţii în legătură cu motivul lirico-epic : „Un' ţi-a fost soarta să mori" 179
MIHAI CANCIOVICI, Ipostaze ale figurii lui Avram Iancu în tradiţia populară 191
SILVIA ZDERCIUC, Contribuţii la istoricul ceramicii vîlcene : centrul Zătreni 199

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

IORDAN DATCU, Dumitru Dan (1865—1946) şi studiul său despre un refren al colindelor 205
GHEORGHIŢĂ GEANĂ, Un folclorist generos : Ion Mărcuş 211

NOTE ŞI RECENZII

LAURENŢIU CUCU, Sesiunea publică de comunicări cu tema : Probleme actuale ale folclorului şi etnografiei româneşti 217
GERMINA COMANICI, Aspecte privind cercetarea culturii populare în Republica Socialistă Federativă Iugoslavia 219
TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie.* Studii. Vol. II, Bucureşti, Editura muzicală, 1980 *(Iosif Herţea)* 223
ADRIAN FOCHI, *Estetica oralităţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980 *(Sabina Ispas)* 225
NICOLAE DUNĂRE, *Arta populară din Munţii Apuseni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981 *(Radu Octavian Maier)* 227
JUSTINE M. CORDWELL, *The Visual Arts. Plastic and Graphic*, The Hague — Paris — New York, Mouton Publishers, 1979 *(Nicolae Dunăre)* 229

Rev. etn. folc., tom 26 nr. 2, p. 131—230, Bucureşti, 1981

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 26 — 1981 — Nº 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

CORNELIU DAN GEORGESCU, Sur une définition des systèmes mélodiques . . 133
ALEXANDRU POPESCU, Tendances actuelles dans l'évolution des coutumes populaires roumaines 165

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, La folklore des « conscrits ». Quelques observations à propos du motif lyrique-épique : „Un' ţi-a fost soarta să mori" 179
MIHAI CANCIOVICI, Hypostases de la figure d'Avram Iancu dans la tradition populaire 191
SILVIA ZDERCIUC, Contributions à l'historique de la céramique de Vîlcea (Roumanie) : centre Zătreni. 199

DONNÉES CONCERNANT L'HISTOIRE DU FOLKLORE

IORDAN DATCU, Dumitru Dan (1865—1946) et son étude sur un refrain des colindes 205
GHEORGHIŢĂ GEANĂ, Un folkloriste généreux : Ion Mărcuş 211

NOTES ET COMPTES RENDUS

LAURENŢIU CUCU, La session publique de communications à thème suivant : Problèmes actuels du folklore et d'ethnographie roumaine 217
GERMINA COMANICI, Aspects sur la recherche de la culture populaire de la République Socialiste Fédérative de Yougoslavie 219
TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie.* Studii. Vol. II, Bucureşti, Editura muzicală, 1980 *(Iosif Herţea)* 223
ADRIAN FOCHI, *Estetica oralităţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980 *(Sabina Ispas)* 225
NICOLAE DUNĂRE, *Arta populară din Munţii Apuseni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981 *(Radu Octavian Maier)* 227
JUSTINE M. CORDWELL, *The Visual Arts. Plastic and Graphic*, The Hague — Paris — New York, Mouton Publishers, 1979 *(Nicolae Dunăre)* 229

Rev. ethn. folk., tome 26, n°. 2, p. 131—230, Bucarest, 1981

CU PRIVIRE LA DEFINIREA SISTEMELOR MELODICE*

CORNELIU DAN GEORGESCU

La musique étant l'expression du nombre idée, exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique » (22, [21])

1. Noţiunea de sistem melodic apare, în accepţiuni diferite (uneori explicit, alteori absolut ocazional) în studiile majorităţii celor ce s-au ocupat de problemele fundamentale ale muzicii populare (H. von Helmholz, Fr. A. Gevaert, A. J. Ellis, J. F. Rowbotham, Ch. S. Myers, F. Strangways, H. Riemann, C. J. Sharp, C. Stumpf, C. Sachs, O. Abraham, E. M. von Hornbostel, J. Thiersot, Th. Reinach, H. Besseler, W. Tappert, M. Emmanuel, R. Lach, R. Lachmann, G. W. Meyer, A. J. Moser, W. Dankert, B. Bartók, Z. Kodaly, W. Wiora, D. Bartha, B. Szabolcsy, A. Daniélou etc. iar în România, în primul rînd G. Breazul şi C. Brăiloiu). În general, în contribuţiile menţionate nu se explică prin ce este definit un sistem, cîte sisteme există, pe ce bază se face departajarea sau ce relaţii apar între ele etc. Reţinem faptul că noţiunea enunţată tinde a îngloba într-o structură unitară multitudinea de aspecte legate de raporturile de înălţime dintre sunete. Atenţia deosebită acordată de către etnomuzicologi se justifică prin aceea că, cel puţin pînă la un punct, problemele fundamentale ale muzicii populare prezintă interes pentru întreaga istorie a muzicii; acesta este motivul pentru care, în cele ce urmează, ne vom referi — în funcţie de gradul de profunzime al analizei — la „lumi muzicale" atît de diferite cum ar fi cele corespunzătoare folclorului, artei culte, artei antichităţii eline, chineze, hinduse, a evului mediu european sau a epocii contemporane.

2. « Systèmes, c'est-à-dire [...] organismes sonores » afirmă C. Brăiloiu(8, [370]), precizînd cu alt prilej : « le mot „système" pourra surprendre ceux qui persistent à ne voir dans l'art populaire qu'arbitraire et hasard. Force nous est pourtant de le prononcer, chaque fois que l'investigation met à nu un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par des lois intelligibles. Encore qu'elles ne soient pas codifiées et que leurs gar-

* Ideile principale ale acestui studiu au fost expuse, într-o formă concisă, în comunicarea *Contribuţie la definirea noţiunii de sistem melodic*, susţinută la sesiunea ştiinţifică a I.C.E.D., Bucureşti, iulie 1979 şi publicată în „ANUARUL I.C.E.D.", seria A, 1979, nr. 1, p. 187—192 şi în revista „MUZICA", 1979, nr. 11—12, p. 34—36.

diens n'en aient aucune science, ces lois [...] étonnent souvent par leur rigueur » (6, 175 -176).« Que l'on ait affaire à des échelles, des rythmes ou des structures, ces pierres à bâtir se révèlent, vues de près, déterminées par un principe intelligible, duquel découle un ensemble plus ou moins étendu de procédés ou, si l'on préfère, un système. On reconnait les systèmes au caractère „naturel" de leur principe, et, dans l'usage qui est fait, à l'exploitation méthodique de leurs ressources. La genèse, par une suite de quintes, explique, suffissament telles échelles ; un rapport arithmétique simple des durèes, telle catégorie rythmique [...] Si l'origine des systèmes est à rechercher en des données matérielles élémentaires, on ne sera pas surpris que même les plus rudimentaires soient restés vivants jusqu'à nous » (13, 218-219).

3. Tradiţia acestor preocupări se confundă cu însăşi istoria muzicii. Teoriile muzicale ale antichităţii (India, China, Orientul Apropiat, Grecia) au integrat muzica într-o viziune cosmică unitară, care stabilea relaţii între sunete, elemente naturale (focul, apa, aerul, pămîntul), anotimpuri, culori, stări psihice (22). „Din nebuloasele speculaţii de cosmologie muzicală ale străvechii culturi a Orientului, alături de sacrele cifre planetare 5, 7, care stau la baza explicaţiilor asupra formării gamelor pentatonice şi heptatonice, din lumea armoniei sferelor, îşi face apariţia şi principiul consonantic în fundarea sistemului muzical, precum şi în construcţia şi acordajul instrumentelor muzicale" (15,10). Controversele în problema formării şi sistematizării scărilor muzicale, domeniu în care „muzicologia comparată" are o contribuţie însemnată, relevă puncte de vedere diferite. „Alexander John Ellis [...] a ajuns la concluzia că nu există o singură gamă, numai una „naturală", care se bazează pe legile acusticii, ci foarte variate, foarte artificiale, foarte capricioase game. El le grupează în două categorii [...] I. heptatonice (de şapte trepte) [...] (uneori, două sau mai multe sunete se lasă la o parte, alteori se pot adăuga unul pînă la trei sunete) [...] II. pentatonica (întregită mai tîrziu prin alte două sunete)" (15, 16 -17). Ca şi A. J. Ellis, C. Stumpf şi E. M. von Hornbostel consideră că împărţirea în două categorii (pentatonice şi heptatonice) rezolvă problema sistematizării muzicii populare sub aspect melodic. Există însă şi alte păreri. Cecil Sharp (15,20) grupează cîntecele populare englezeşti în trei categorii : I. pentatonice, II. faze tranziţionale şi ezitînde şi III. heptatonice, iar Fox Strangways ajunge la concluzia că „la baza cîntecelor populare ale lumii [sînt] trei forme de scări : pentatonice, diatonice şi cromatice", care, dealtfel, n-ar fi decît „foarte variate extensiuni ale unor tetracorduri"(15,19). Referitor la grupările de două, trei sau patru sunete, G. Breazul afirmă că „structura lor nu este arbitrară. Întemeiate şi ele pe principiul consonantic sau pe cel al terţei, oligocordiile anhemitonice sînt alcătuite din acelaşi material sonor — limitat firesţe la numărul sunetelor componente — ca şi pentatonicele anhemitonice, formînd, potrivit acestui număr, raporturi de înălţime, intervale diatonice ca şi pentatonicele anhemitonice. În practica muzicală a poporului român, ele coexistă cu alte diferite forme de sisteme tonale, cu oligocordii hemitonice, cu game pentatonice anhemitonice şi diatonice, cu hexatonice şi heptatonice, armonii antice, moduri medievale, formaţii neomodale (cromatice orientale) şi cu tonalitatea majoră" (15, 43). O altă asemenea încercare de sinteză consideră că „în cîntecul nostru popular trăiesc următoa-

rele sisteme : prepentatonic, pentatonic, diatonic cu caracter modal de diferite tipuri, diatonic cu caracter tonal, în sfîrșit cromatic sau numai cu colorație cromatică și uneori enarmonică" (16, [7]).

4. Tendința de a organiza întreg materialul melodic cunoscut într-o structură complexă, unitară pare să fi fost întotdeauna confruntată cu dificultăți majore, atît în teoriile antichității, ale evului mediu, cît și în (etno)muzicologia contemporană. Preocupările evului mediu european au accentuat aceste contradicții : teoretizările (inclusiv uneori simplificări, alteori reveniri la trecut, impuse forțat nu o dată, în muzica de cult a Bizanțului sau a Romei) nu au adus nici o clarificare, confuzia și eforturile de ordonare mergînd paralel timp de secole. În schimb, este adevărat că „teoreticienii Greciei vechi — ca și cei latini și bizantinii, dealtfel, care în bună măsură nu fac decît să repete cele susținute de greci — au în vedere totdeauna în tratatele lor despre muzică formele modale complete, privite în cadrul unui sistem închegat, denumit de ei sistemul perfect" (18, [385]). Reducerea bogatei lumi modale — după cum vom vedea, mult mai bogată în realitate decît rezultă din sistematizările propuse — la un unic sistem tonal major (cu un aspect minor) constituie un proces complex, desăvîrșit în practica muzicală a Europei occidentale a secolului XVII—XVIII. El a eliminat temporar din atenția cercetătorilor problema modurilor și a altor scări muzicale, care și-au continuat existența anonimă în folclor (de unde au și provenit, probabil).

5. Structura melodică părea necesară și suficientă în antichitate pentru definirea unei concepții asupra muzicii. „Die gesamte Musiktheorie der Griechen ist Melodienlehre ; darin unterscheidet sie sich prinzipiell von unserer heutigen Musiktheorie, die hauptsächlich Harmonielehre ist"(34). Odată cu redescoperirea muzicii „exotice" a popoarelor Asiei și Africii, apar noi „dificultăți". « On commet facilement l'erreur [...] de prendre les fondements de notre musique pour les fondements de toute musique » (10, [143]), deoarece « l'ouïe de l'Européen a beaucoup de mal à s'accomoder de combinaisons sonores dont le principe lui échappe » (9, [68]). În acest sens, sînt revelatoare invectivele frenetice ale lui Berlioz contra melodiilor chinezești (« grotesques ») sau instrumentelor indiene (« stupidement abominables ») (10, [138]). Se afirma că excluderea semitonurilor în muzica Extremului Orient nu este decît o anomalie care dovedește „absența sensibilității afective a rasei galbene", tot ce era particularitate a acestei muzici fiind considerat „defecte condamnate de regulile artei, stîngăcii, incorectitudini, imperfecțiuni, greșeli ale cîntăreților care ne fac să ne imaginăm moduri extravagante" (10, [143]). Modificarea opticii, impusă de armonia funcțională a sistemului tonal occidental, apoi reacția firească la această atitudine s-au materializat prin două poziții extreme, la fel de contestabile (de la considerarea acestor muzici „exotice" — și, implicit, a scărilor lor muzicale — ca „anomalii", pînă la proclamarea unei rupturi totale, ireductibile între muzica folclorică și cea „savantă" în general (« le fossé entre l'art savant et le populaire ») (11, [173])). Am parcurs într-un mod extrem de simplificat acest sinuos traseu, tocmai pentru a evidenția permanența interesului manifestat față de problematica sistemelor melodice, precum și complexitatea reală a acestei probleme. Iată o nouă dimensiune, deloc neglijabilă a acestei complexități, care ne arată că, pe de altă parte, nici studiul detaliului specific, în sine, nu este suficient. Într-adevăr, pentru a

controla intervalele trebuie să cunoaștem principiile conform cărora sînt construite sistemele muzicale; simpla măsurare a intervalelor cîntate ne poate conduce la concluzii absurde în momentul în care ele sînt intonate în mod accidental fals. « Cette méthode, employée souvent pour l'étude de la musique dite ethnique, conduit à d'absurdes conclusions [...]. On se rend compte aisément du danger de cette méthode si on l'applique à des chanteurs d'Opéra » (22, [26]).

6. Constantin Brăiloiu, dotat cu o vocație specială a sintezei, a oferit descrierea științifică a unor sisteme ritmice proprii folclorului românesc (dar aplicabile unei arii mai largi); această descriere reprezintă o viziune completă, de profunzime, la acest nivel și ilustrează în mod strălucit concepția sa despre sistem în general. Astfel, el definește sistemul giusto silabic (5), demonstrînd realitatea și formulînd legile sale, apoi caracterizează sistemul aksak, oferind un registru al resurselor sale (6, [240–241]); definește « le rythme enfantin » ca pe un sistem autonom (adică, supunîndu-se altor legi decît cele ale ritmicii clasice) (4, [121]). Toate acestea reprezintă « des ensembles définissables de procédés, des systèmes différents, par leur essence même, de celui qui pratique l'Europe occidentale » (6, [240]). Ca anexe la studiile asupra sistemelor giusto silabic și aksak el prezintă tabele complete de posibilități combinatorice ordonate (5, [229–234] 6, [250–279]).

7. Într-unul dintre studiile sale cele mai profunde, C. Brăiloiu (8) descrie în detaliu și un sistem melodic (pentatonic, „precedat" de un grup de „sisteme prepentatonice"). Acest subiect l-a preocupat intens pe George Breazul (15), dealtfel primul care a utilizat, încă din 1939, noțiunea de „prepentatonic" (14, [83]). Contribuția acestor doi autori, pe care au preluat-o și rafinat-o mulți dintre muzicologii români din ultimele decenii, ca și aceea a tuturor celor ce s-au ocupat de sistematizarea scărilor pentatonice (de la filozofii sau teoreticienii din China antică pînă la cercetătorii europeni contemporani ca Helmholz, Ellis, Stumpf, von Hornbostel, Riemann, Sachs, Strangways, Sharp, Szabolcsi etc.) reprezintă primul punct de sprijin în expunerea noastră, și anume *descrierea unei grupări ordonate de scări muzicale sau a modului de generare a unui sistem.*

8. De remarcat că, atît C. Brăiloiu cît și G. Breazul se bazează aproape în exclusivitate pe analiza unor exemple de muzică vocală (același lucru se poate observa și în alte studii ale autorilor menționați sau ale altora). Accentuăm acest fapt, aparent lipsit de însemnătate, deoarece tocmai muzica instrumentală și raportul ei cu cea vocală ridică, poate în modul cel mai acut, problema existenței unor moduri de generare diferite al sistemelor melodice. Este meritul muzicologului Ernö Lendvai (31) de a fi reliefat, în urma unei minuțioase analize a creației lui Béla Bartók de inspirație folclorică (din surse maghiare, românești, slovace etc.), existența a două sisteme melodice distincte, aflate în raport de complementaritate, și anume sistemul bazat pe șirul armonicelor naturale (sistem „deschis", caracterizat prin intervale de cvintă, terță mare, dedus din practica muzicii instrumentale, exprimînd o structură „fizică") și sistemul bazat pe principiul de proporție „sectio aurea", principiu general de proporție întîlnit în diferite domenii artistice, ca și în lumea organică (sistem „închis", ciclic, caracterizat prin intervale de cvartă, terță mică, secundă mare, dedus din practica muzicii vocale, exprimînd o structură „umană"). Teoria lui Lendvai reprezintă al doilea punct de sprijin în expunerea noastră,

și anume *relevarea unei opoziții binare esențiale la nivelul sistemelor*. De remarcat că alte împărțiri binare cunoscute nu implicau raportul de complementaritate. Încercările de a analiza un „transfer" posibil între aceste două sisteme, relevînd rolul instrumentelor muzicale în constituirea sau stabilizarea unor formațiuni melodice, se pot dovedi de asemenea utile, în unele cazuri concrete (24).

9. Cel de-al treilea punct de sprijin, cel decisiv, îl reprezintă contribuția muzicologului Alain Daniélou : bazat pe teoriile clasice asupra muzicii — în special pe cele chineze, eline, hinduse, completate cu o vastă informație asupra folclorului contemporan extraeuropean — el procedează la *divizarea intervalului de octavă după anumite principii matematice, astfel încît să se regăsească treptele constitutive ale unor structuri melodice cu maximum de precizie* (22, [29]). Pentru aceasta a fost necesară uneori reconsiderarea unor „unități de măsură" convenționale mai precise decît tonul și semitonul, cum ar fi *coma* (« la distance qui sépare la plupart des intervalles créés au moyen des premiers nombres premiers [...] la seule division vraiment naturelle de l'octave [...] est celle en cinquante-deux intervalles formant des groupes de quatre au cinq commas ») (22, [51]), « différence du ton majeur et du ton mineur » sau « la différence qui sépare douze quintes de sept octaves — comma pythagoricien, [...] celle qui sépare une tierce de deux tons majeurs — comma diesis ») (22, [100]), *lima* (« si on insère deux tons dans la quarte, on obtient un nouvel intervalle, le limma — 256/243 ou $2^8 \times 3^5$ — qui est la différence entre deux tons (81/64) et une quarte (4/3). Si on insère le limma dans le ton, la différence est l'apotome (2187/2048 ou $3^7 \times 2^{11}$) (22, [109]) [...] (« le limma se trouve-t-il entre le demi-ton mineur et le demi-ton majeur à un comma [...] de l'un et de l'autre »), *centul* (« le cent se définit comme la centième partie du demi-ton tempéré — $\frac{\sqrt[12]{2}}{100} = 1$ cent » (22, [32]), *savartul* (« le savart est une unité de mesure des intervalles basée sur le logarithme de 2 ») (22, [32]). Deși demersul său pare pur analitic, oarecum speculativ, acest punct de vedere deschide perspective nebănuite pentru înțelegerea aparent infinitei diversități a melodicii folclorice. Daniélou se arată preocupat aproape exclusiv de puritatea absolută a intervalelor, de concepțiile Extremului Orient și de critica sistemului temperat occidental, oprindu-se aici cu analiza sistemelor melodice.

10. A. Daniélou argumentează îndelung ideea sa, surprinzînd, poate, cu acest prilej, mobilurile cele mai intime ale artei sunetelor. Iată cîteva dintre argumentele sale sau ale altora, în același sens. « La musique est un exercice d'arithmétique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres » afirma Leibnitz într-o scrisoare adresată lui Goldbach, datată 17 aprilie 1712 (29, [101]). « Toute musique est basée sur des rapports sonores, dont l'étude nous entraîne vers un monde étrange, celui du symbolisme numérique. Il est difficile d'expliquer l'effet produit par certaines formes musicales si l'on n'admet que les nombres correspondent réellement à des concepts, à des principes abstraits, et que leur application dans tous les domaines de la réalité physique, qui obéit à des lois absolues et inévitables, est la clé non seulement de la nature de la matière et de la forme, mais aussi de la substance des idées et des émotions » (22, [11]). Rela-

țiile numerice exprimînd raporturi ale sunetelor muzicale au echivalențe în toate celelalte domenii ale existenței, permițînd să se compare armonia muzicală cu armonia culorilor, formelor, diviziunilor timpului sau mișcărilor planetare. « Le phénomène que nous appelons „émotion esthétique" et le fait que les sons, les couleurs, les formes peuvent être employés pour suggérer des sensations, des émotions, des idées, montre bien que la structure de notre corps, de notre esprit, de notre „moi" subtil, est en rapport avec des fréquences, des proportions particulières, et que nous pouvons, avec l'aide de ces fréquences et de ces rapports, déterminer certaines lois du nombre qui semblent constituer la nature même de la personnalité humaine » (22,[18-19]). Se poate trage concluzia că legile care conduc lumea sonoră nu îi sînt specifice, ci corespund ritmurilor universului (22, [78]). « La musique était envisagée par certains peuples anciens comme une application de l'algèbre du monde cosmique dont la connaissance n'était donnée qu'aux initiés, mais qui influençait inconsciemment le peuple. C'est ce qui faisait de la musique un instrument puissant de l'éducation morale comme le disait Confucius bien avant Platon » (22, [21]). Muzica arabilor, ca și cea a hindușilor, amîndouă pur melodice, au permis elaborarea unor teorii complexe asupra scărilor sau ritmului, bazate pe speculații matematice foarte îndrăznețe (9, [67]). „Plutarch [...] arată că babilonienii considerau că între anotimpuri sînt intervale muzicale" (15, [10]). Ermetiștii evului mediu european fac de asemenea eforturi pentru a regăsi legile matematice care reglează „armonia lumii" (22, [19]). « Les musiciens hindous croient que chaque être vivant est „accordé" à un son particulièr » (22, [40]). Primele patru numere prime ne dau dimensiunile (loc, spațiu, timp și percepție) în cadrul cărora se desfășoară muzica (22, [32]). În simbolismul muzical numărul 1 apare ca determinînd amplasarea, punctul de plecare reprezentat de tonică, 2 este numărul spațiului, caracterizat prin intervalul de octavă (care determină amplitudinea și limitele diferențierii posibile), 3 este numărul timpului, sursa diferențierii (caracterizată prin intervalul de cvintă și ciclurile sale infinite), iar 5 este numărul percepției și al armoniei (caracterizat prin intervalul de terță minoră și majoră). Urmînd simbolismul hindus, 7 ar fi numărul „supra-sensibil", numărul lumilor invizibile, numărul morții dar și al originii vieții (22, [31]). Unele sisteme, cum ar fi sistemul pitagorician și cel chinezesc tradițional nu întrebuințează cifra 5 ca element de bază în structura intervalelor și limitează edificiul muzical la puterile cifrelor 2 și 3 (22, [30]). Pe de altă parte, cînd apare factorul 5, intervalele par a deveni sensibile ; scara proporțiilor utilizează aceste intervale, adăugîndu-le celor simple ale scării cvintelor (22, [91]).

11. *Convenim ca prin sistem melodic să înțelegem o grupare coerentă a unor scări muzicale, existente sau posibile, inclusiv a unor calități ale lor (formule sau contururi melodice specifice, ambitus, cadențe, organizare funcțională) în jurul unui „mecanism generativ" propriu.* Cele patru sisteme melodice corespunzătoare principiilor enunțate de Daniélou (materializate prin patru metode principale prin care putem diviza scara sunetelor) (22, [29]), ar fi : a) sistemul bazat pe șirul armonicelor naturale, cu intervale definite prin multipli ; b) sistemul bazat pe ciclul cvintelor, cu intervale definite prin puteri ; c) sistemul bazat pe intervale definite prin raporturi proporționale și d) sistemul bazat pe intervale definite prin radicali. Diferitele sisteme melodice se opun unele altora și se comple-

tează reciproc, deoarece ele decurg din aceleași legi fizice ale sunetului, exploatîndu-i aspecte diferite (22, [25]).

12. Cîteva precizări minime : hotărîtor în definirea unui sistem este, în această viziune, modul de generare al intervalelor (și nu, așa cum se consideră de obicei, scara, care nu reprezintă altceva decît o construcție artificială ajutătoare, echivalentă alfabetului unei limbi); denumirea fiecărui sistem are o accepțiune pur simbolică (aceste denumiri, pe care le vom folosi cu titlu provizoriu, sînt : „acustic", „pentatonic", „modal", și „temperat"); nu numărul treptelor este decisiv ci calitatea lor (fiecare sistem cuprinde diverse formațiuni melodice ce pot atinge sau depăși heptatonicul). C. Brăiloiu a observat acest fapt. « On peut tenir pour certain que le dénombrement des degrés ne nous achemine, à lui seul, vers aucune notion scientifique. Cette compatibilité primaire peut, au contraire, dévoyer le raisonnement au point de lui faire prendre le contrepied exact de la vérité » (8, [327-328]). « L'échelle n'est que la condition et le symbole » (8, [329]). « Aussi bien le moment est-il venu de changer de vocabulaire et de parler, désormais, non d'une „échelle" ou „gamme" mais d'un système » (8, [329]).

13. Sistemul bazat pe șirul armonicelor naturale (pe care îl vom numi, convențional, „*sistemul acustic*") este centrat în jurul unui sunet fundamental. Frecvențele relative ale sunetelor armonice sînt multipli ai sunetului fundamental. Armonicele formează astfel un „acord" care este primul element ce ghidează toate raporturile muzicale. Intervalele armonice sînt, într-un anumit sens, cele mai naturale (anumite instrumente de suflat — de ex. cornul, trompeta, în formele lor inițiale — nu pot emite alte sunete decît armonicele sunetului de bază) (22, [35]). Primele șaisprezece armonice (între care opt sînt sunete distincte, iar celelalte, octavele lor superioare orînduite în interiorul unei octave) ne dau gama următoare (cifrele reprezintă raportul de frecvență față de sunetul fundamental) :

do	re	mi	fa 1/4	sol	la--	si b-	si	do
8/8	9/8	10/8	11/8	12/8	13/8	14/8	15/8	16/8
1		5/4		3/2		7/4		2/1

(22, [36])

Armonicele cele mai apropiate sunetului fundamental sînt singurele pe care urechea umană le percepe cu ușurință, ca pe intervale, cele superioare formînd un ansamblu de sunete confuz, perceput ca o culoare (timbrală) a notei de bază (22, [35]). Intervalele scării armonicelor ne apar deci toate ca diferite între ele, devenind din ce în ce mai mici, pe măsură ce frecvența crește, iar sunetul este mai acut (22, [38]). Acest sistem cuprinde în practică diferite formațiuni melodice (de la segmente ale șirului armonicelor pînă la scara echivalentă modului „lidic-mixolidic", cea mai complexă); chiar dacă îl întîlnim mai puțin reprezentat cantitativ, influența sa asupra celorlalte sisteme este considerabilă.

14. Sistemul bazat pe ciclul cvintelor (pe care îl vom numi convențional „*sistemul pentatonic*") cuprinde intervale generate de puterile numerelor prime 2 și 3, intervale constituibile într-un ciclu cu proprietăți remarcabile. Scara sa de bază conține 5 sunete. „Principiul consonanței a servit de bază unui mare număr de ipoteze asupra genezei pentatonicului; cea mai răspîndită dintre ele îl reprezintă ca decurgînd dintr-un „ciclu de cuvinte" scurtat (8, [320]). Sunetele astfel obținute urmează să fie apoi regrupate în octava sunetului inițial (8, [321]). Precizăm că denumirea, uni-

versal acceptată, de „ciclu al cvintelor", se datorează faptului că intervalul de bază este a cincea notă din gama diatonică europeană ; în realitate, acest interval nu are nici o legătură cu cifra 5, el fiind format de raportul 3/2 între frecvențele a două sunete. Iată primele cinci note ale acestui ciclu (care pot fi completate pînă la șapte) și raportul lor cu primul sunet din serie, raport exprimabil exclusiv prin puteri ale numerelor 2 și 3 :

do	sol	re	la+	mi+	(si+	fa#)
1/1	3/2	9/8	27/16	81/64	243/128	729/512
	$3^1/2^1$	$3^2/2^3$	$3^3/2^4$	$3^4/2^6$	$3^5/2^7$	$3^6/2^9$

Pentru a forma gama de șapte sunete trebuie inserate intervalele unei alte specii între cele cinci sunete principale (22, [49]). « Les maîtres d'école chinois professent que les deux sons complémentaires [...] qu'ils momment pyén (latéraux [...] ou transitions) [...] n'entraient pas, à l'origine, dans la composition de l'échelle mère, vieille d'on ne sait combien de millénaires » (8, [323-324]). « Tout indique, en effet, que les deux pyén n'ont pas été trouvés par progression de consonances » (8, [324]).

Particularitatea acestui mod de generare a unei scări este aceea că sunetele ei se raportează unul la celălalt, formînd un șir omogen. Dacă schimbăm nota aleasă ca tonică (în sens de punct de plecare) în gama originală și dacă reconstituim de fiecare dată scara de cinci sunete prin intermediul a cinci cvinte ascendente, vom găsi că un tip nou de raport poate fi stabilit între aceste game paralele. La fiecare schimbare, cîteva note sînt eliminate, fiind înlocuite de altele (22, [48-49]). Antichitatea chineză credea că acest paralelism ar putea fi aplicat la toate ciclurile temporale (22, [49]). Ca urmare a imperfecțiunii aparente care este la originea însăși a existenței lumii, eșalonarea celor 12 cvinte (ca și a celor 12 luni), în loc de a reveni la punctul de plecare, introduce o mică diferență, un interval de comă. Acest interval, pe care sistemele muzicale moderne se străduiesc să-l neglijeze, reprezintă diferența dintre o abstracție închisă, limitată și o realitate în perpetuă devenire. Cvintele formează o spirală ale cărei sunete „rulează" în jurul lor fără a se atinge niciodată (22, [51]). Ciclurile de 12, 53, 359, 666 etc. pînă la 25 842 cvinte sînt considerate a avea semnificații proprii.

Ca etalon al celor 52 de sunete principale s-au construit, în plină antichitate, tuburi de metal de dimensiuni riguros determinate, emițînd sunete de înălțime fixă ; acestea sînt „*lyu*", instrumente de referință indispensabile perfecțiunii muzicale. Fiecare *lyu* poate fi luat ca tonică, celelalte *lyu* trebuind să fie acordate exact conform treptelor gamei pentatonice (22, [79]). Numerele alese de către chinezi pentru a corespunde lungimii relative a tuburilor *(lyu)* sînt 81, 54, 72, 48, 64. Aceste cifre sînt considerate ca avînd o mare importanță cosmologică, ca dealtfel și cifrele 2 și 3, care simbolizează cerul și, respectiv pămîntul (22, [80]). C. Brăiloiu considera că « Il sera prudent de s'en tenir à cette hypothèse élémentaire » (8, [321]). Iată aceste raporturi : do (koung) 1/1 = 81/81 ; sol (tchi) 3/2 = 81/54 ; re (shang) 9/8 = 81/72 ; la (yu) 27/16 = 81/48 ; mi (kyo) 81/64 = 81/64 (22, [80]). Există însă și alte ipoteze. „Prin intercalarea a cîte unui sunet în interiorul fiecăruia din cele două cvarte perfecte ale acordajului lirei preorfeice, se formează o pentatonică (anhemitonică, atunci cînd sunetul adăugat este la distanță de un ton față de nota superioară a intervalului de cvartă)" (15, [12]).

Gama „chinezească" fiind invariabilă, constituie, într-un anumit sens, un mod unic. Expresia și semnificația muzicii depind deci de „modulație" sau „schimbarea tonicii" (22, [85]).

Iată cîteva denumiri ale scării principale ale acestui sistem, denumiri a căror varietate dovedește interesul deosebit de care s-a bucurat din partea cercetătorilor, dar și confuzia care a domnit în jurul ei : „scară de 5 note", „gamă de 5 tonuri" „scară naturală incompletă", „gamă diatonică fără semitonuri" (J. Tiersot), „chinezească" (H. Helmholz, L. Bourgués, A. Dénéréaz, G. Knosp etc.) sau „mongolă" (C. Stumpf) sau „galică" (H. Helmholz), „pentafon" (Fr. A. Gevaert, M. Emmanuel, M. Duhamel etc.), „pentafonică", apoi, în fine, „pentatonică" (H. Riemann, în 1931), „pantafonie" (L. Bourgués, A. Dénéréaz), „proto-diatonică" (Fr. A. Gevaert) etc. (8, [310]). Alături de autorii citați anterior, Z. Kodaly, G.W.Meyer, W. Dankert, F. Kornfeld, B. Szabolcsi (care prezintă și o hartă a răspîndirii pentatonicii) studiază acest sistem, oferind diferite posibilități de ordonare a tuturor scărilor ce se pot construi, respectînd principiile de bază. G. Breazul (15, [23-24], [25-30]) găsește douăzeci de game pentatonice, ce se pot grupa în zece specii și două categorii (incluzînd aici și scări ce nu „respectă" integral ciclul cvintelor). « La disposition serrée sol-la-si, que Riemann baptise du nom grec *pycnon* (plus précisément, Grossterz-Pyknon) [...] ne se présente qu'une fois [...] le pycnon désigne le système duquel il appartient » (7, [285]). În jurul acestei idei, C. Brăiloiu propune un model de clasificare simplu și eficient (8), prin transpunerea multiplelor tipuri de pentatonică, definind de asemenea proprietățile acestei categorii melodice prin cinci „legi" ce pot fi considerate pe deplin concludente : 1) caracterul și comportamentul pienilor (8, [330]) ; 2) incertitudinea tonicii (8, [336]) și absența funcției tonale a celor cinci trepte, ce are drept consecință substituția reciprocă frecventă, inclusiv mobilitatea finalelor (8, [337]) ; 3) ambitusul larg, salturile melodice mari (8, [340]) ; 4) contururi melodice propriuzise (8, [342]) ; 5) profil „crenelat" (sau „gezackte Linie" la Riemann) (8, [358]).

În acest sistem includem și subsistemele prepentatonice (bitonic, tritonic, tetratonic), înrudirea lor din punct de vedere genetic cu sistemul pentatonic fiind adesea relevată (Lajos Bárdos le intitulează „infrapentatonice") (2). C. Brăiloiu consideră că aceste sisteme (sau „organisme sonore") au aceleași caracteristici ca și pentatonica (înrudire strînsă a treptelor conform legilor consonanței, formule melodice specifice etc.), oferind posibilitatea unei practici muzicale avînd ca bază o scară de 4, 3 sau 2 sunete (8, [371]). În același timp, « l'absence de la tierce mineure [NA- în tritonic] le disocierait manifestement du pentatonique : en mettant obstacle à toute homonymie entre pentatonismes et tritonismes, elle éléverait une cloison entre les deux systèmes congénères et tracerait, à l'intérieur du périmètre prépentatonique, une ligne de démarcation » (8, [379]). Aceste formațiuni melodice erau cunoscute încă din Grecia antică. „În teoretizările lor, grecii vechi nu au avut în vedere decît scările complete, heptatonice. Scările ce cuprind pînă la patru sunete diferite, numite de ei „oligocordii" și „stenohorii" [...] ca și cele de cinci sunete diferite, cunoscute sub denumirea de „scări pentatonice" sînt menționate dar nu se teoretizează asupra lor" (21, [137]). Un alt aspect interesant este remarcat de Walter Wiora. „Wenn man so die vorkommenden Tonhöhen nicht nur zählt, sondern wagt und damit das Beiwerk abrechne, dann erweisen sich viele Melodien, in dennen äußerlich 5 oder mehr Stufen vorkommen,

als im Grunde nur 2- bis 4 stufig" (36, [185]). Autorii citați s-au ocupat aproape în exclusivitate de pentatonicul anhemitonic, dealtfel incomparabil mai răspîndit; pentatonicul hemitonic este semnalat în muzica folclorică japoneză (și nu în cea de curte !), alături de cel anhemitonic (32, [188]). G. Breazul extinde „dualismul" anhemitonic/hemitonic și la subsistemele prepentatonice. În terminologia sa proprie, el afirmă că „după numărul sunetelor componente, sînt trei categorii de oligocordii : bicordii, tricordii și tetracordii. Ele pot fi hemitonice sau anhemitonice, cu sau fără semiton" (15, [43]). Pentatonica hemitonică, nefiind constituită pe baza ciclului cvintelor, ar putea fi considerată o formațiune modală aparte sau o „mixtură" între două sisteme.

15. Sistemul bazat pe raporturi proporționale (pe care îl vom numi convențional „*sistemul modal*") este poate cel mai divers, universal răspîndit, ca și cel „pentatonic" (« La musique modale [...] inclut la plus grande partie de la musique populaire de l'Europe ») (22,[52]) și contradictoriu ca tradiție teoretică. Concepțiile antice asupra „armoniilor" sau modurilor grecești, cu genurile diatonic, cromatic și enarmonic, în viziunea școlii lui Pitagora, Platon, Aristotel, apoi Aristoxenos (în sec. al IV-lea î.e.n.), iar în primele secole ale erei noastre Ptolomeu (în *Armonikon* — sec. II), Aristide Quintilianus (în *De Musica* — sec. II—III), Boetius, sau cele asupra „ehurilor" bizantine și a „tonurilor" gregoriene — sistematizate pentru prima oară în *Octoechos*-ul lui Sever din Antiohia, respectiv în *Antifonarul* papei Grigore (în sec. VI), reluate apoi în *Alia Musica* sau de către Hucbald etc. — ne îndreaptă, prin intermediul Orientului Apropiat (care a jucat un rol important în constituirea muzicii de cult a bisericii creștine) (19, [71]) către lumea modurilor indiene ca sursă posibilă (cel puțin la nivel teoretic), justificînd gruparea lor într-un sistem unic.

Este adevărat că „pînă acum nu s-a ajuns la un punct de vedere comun nici în ceea ce privește determinarea diferitelor moduri și nici în ceea ce privește clasificarea lor" (21, [136]), ba chiar « après quarante ans d'étude, Th. Reinach „ose avouer" qu'il ne sait pas au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Doristi » (8, [384]), iar Daniélou nu ezită să intituleze capitolul corespunzător din al său « Traité de musicologie comparée », « La confusion des systèmes » (22, [123]). Un mod, în sensul propriu al noțiunii, nu este — așa cum afirmă M. Emmanuel „în limba atenienilor [...] o armonie este o scară melodică determinată prin locul pe care-l ocupă intervalele caracteristice" (21, [137]) —, ci este o structură, definită prin legi proprii : « trois éléments au moins sont nécessaires pour définir un mode [...] la gamme, la tonique constamment présente et les notes dominantes » (22, [127]). Sau, „ideea de mod este mult mai largă, mai cuprinzătoare decît simpla înlănțuire de tonuri și semitonuri, însemnînd mai degrabă elementele structurale, motivele melodice caracteristice" (21, [162]). De asemenea, « în muzica gregoriană nu vom întîlni „game" în sensul în care înțelegem acest termen, ci grupări de formule melodice care reunite prin afinitățile unei trepte sau ale alteia, constituie caracterul unui mod sau al altuia. Totuși, se pot forma, în mod arbitrar și pentru a corespunde mentalității noastre actuale, game în fiecare dintre aceste diverse moduri » (23, [87]). Sursele acestor noțiuni se descifrează în teoretizările muzicii hinduse. « Dans la musique indienne un mode ou *râga*

est déterminé par quatre facteurs : 1) une tonique [...], 2) une gamme, composée au maximum neuf, au minimum de cinque notes [...] les gammes présentent souvent des différences en montant *(âroha)* et en descendant *(avaroha)*, 3) certains figures mélodiques [...] 4) une note prédominante [...]. Les autres notes du mode sont appelés *anuvâdi* (assonantes), les notes qui n'appartient pas au mode sont appelés *vivândi* (dissonantes) (22, [120]) [...] Le mot *râga* a un sens plus large que le terme de mode. Il désigne un ensemble de sons utilisés pour représenter un état émotionnel défini. On peut comparer un *râga* à un basse chiffré où toute liberté est laissée aux variations mais où les grandes lignes de l'expression sont définies par avance » (22, [119]). Dealtfel, extinzînd aria obiectului supus atenţiei, „principiul construcţiei melodice prin tipare variaţionale este adevăratul şi fundamentalul caracter comun al culturilor muzicale monodice (antice, medievale şi postmedievale, ca şi cele ale Orientului de azi") (33, [125]). „As in Near Eastern maquamat, Indian raga, Catholic chants, or negro blues, there are melodic units, ranges, and, in the case of *cho* [n.n. — sistemul muzicii de curte japoneze] even accompaniament figures that may play equally important roles in the aural definition of the sonic whole" (32, [190]). „Raga şi makam sînt noţiuni actuale, dar reprezintă o veche tradiţie ; ele implică o scară muzicală, anumite tipare melodice şi o anumită stare emoţională" (33, [122]).

A. Daniélou accentuează faptul că prezenţa constantă a tonicii este trăsătura caracteristică a oricărui sistem modal. Pedala tonicii permanent prezentă era numită *mesa* de către greci, *ison* în muzica bizantină, *shadja* („tatăl celorlalte şase") pentru indienii moderni, *Chhandovati-Shruti* („ceea ce serveşte ca măsură") în textele sanscrite medievale. Fără prezenţa sa, nici un interval, nici o notă, nici o melodie nu au sens (22, [45]). Din acest motiv, modulaţia este necunoscută în muzica modală, deoarece ea ar priva diversele elemente constitutive ale modului de „liantul" lor care este tonica, iar modul s-ar dezintegra ca structură (22, [47]). Pe un alt plan, dar în acelaşi sens al relevării coeziunii intervalicii modale, este interesantă remarca lui Daniélou referitor la faptul că vocile orientalilor au tendinţa de a fi mai nazale decît ale occidentalilor, deoarece aceasta permite o mai mare precizie în intonarea intervalelor, precizie esenţială într-o muzică modală (22, [42]).

Principiul generării sunetelor în acest sistem este cel al raporturilor proporţionale. « Les divisions les plus communes de la gamme sont basées sur les proportions, puisque c'est le système qui permet d'établir le plus grand nombre de consonances parfaites. Les intervalles consonants sont ceux formés par des sons ayant des harmoniques communes » (22, [29]). Raporturile simple sînt utilizate în construcţia cadrului, „scheletului" modului, intervalele celelalte (mai „sensibile", uneori variabile, oscilante) fiind determinate de alte tipuri de raporturi, mai complexe.

„Muzica clasică" indiană, aşa cum există ea astăzi, este suficient de bine conservată pentru a ne oferi o imagine completă asupra unui sistem muzical bazat pe teoria modală, care ne va permite să înţelegem mai bine sisteme similare, ca cele ale muzicii iraniene şi ale muzicii greceşti vechi (22, [93]). Pentru a putea înţelege muzica indiană, trebuie mai întîi să realizăm faptul că o deosebire fundamentală separă muzica modală de muzica armonică (22, [94]). Gama indiană este compusă din şapte sunete

principale, numite *svara* (pe care cosmologia le compară cu cele șapte planete) și din două sunete secundare (22, [90]). Octava este divizată în două tetracorduri (22, [97]). Tonica este singura notă care nu poate fi nici modificată, nici omisă. La origine, cele trei game de bază, numite *grâmma*, par a fi fost acordaje diferite ale harpei, cel mai important instrument al muzicii vechi. Două dintre aceste acordaje sînt probabil echivalente ale genurilor muzicii grecești, cromatic și diatonic (22, [98]). Există două *grâmma*, numite *Sa* și *Ma*, care comportă 22 de intervale (*shruti*); în *Sa grâmma* ele apar respectiv în ordinea 3, 2, 4, 4, 3, 2, 4 (22, [101]). Conform expresiei lor, cele 22 *shruti* sînt grupate în 5 familii, numite *jâti*; acestea nu sînt game, ci o modalitate de ordonare a sunetelor, avînd o expresie analoagă. Nu este posibil a se forma game ale căror sunete să aparțină aceluiași *jâti* (22, [117]). *Shruti* sînt considerate unități distincte, fiecare formînd un raport independent cu tonica și reprezentînd o idee, un „cuvînt" în vocabularul muzical (22, [108]). Faptul că arabii divid octava în 17 intervale nu înseamnă că acestea ar fi mai mari decît *shruti*; aceste diviziuni se referă în mod necesar la note identice, conform necesităților expresiei muzicale (22, [110]). Dacă se ia succesiv ca tonică fiecare dintre cele șapte note principale ale acestei scări (cele două accesorii neputînd fi utilizate ca tonică a unui mod) se obțin șapte scări plagale sau *mûrchâna*, care, prin eliminarea unor sunete, vor servi la stabilirea modurilor expresive sau *râga*, de 9, 8, 7, 6 și 5 note (22, [103]). Arabii suprapun cîteva tipuri de scări plagale. Aceste *râga* pot fi numite diatonice dacă cele șapte note principale sînt singurele utilizate, în timp ce introducerea sunetelor accesorii permite construirea gamelor cromatice (22, [104]). Pentru a putea transpune toate modurile plagale (*mûrchâna*) în același ton, fiecare notă trebuie să ocupe cel puțin două poziții distincte, separate printr-un interval de o comă; scara cromatică devine în acest caz enarmonică (22, [107]).

Prin toate aceste observații, la care adăugăm că dubla octavă formează ambitusul necesar, în muzica veche a hindușilor și a grecilor, ca și azi în aceea a arabilor și a turcilor, pentru definirea modului (22, [114]) observăm că au fost schițate principalele elemente ale teoriei eline. Dealtfel, același Daniélou precizează, între altele, că așa numita „gamă diatonică a fizicienilor" din antichitatea greacă corespunde gamei *Bhairavî* a hindușilor (22, [129]).

În teoria muzicală greacă veche, modurile au denumiri topice, fiind orînduite în trei mari grupe (grupul dorian, care cuprinde modurile hiperdorian sau mixolidian și hipodorian sau eolian în jurul modului dorian; grupul frigian, care cuprinde modurile hiperfrigian sau locrian și hipofrigian sau jastrian, în jurul modului frigian, și grupul lidian, care cuprinde modurile hiperlidian și hipolidian, în jurul modului lidian). Ele „apar legate de trei noțiuni diferite: „armonii", aspecte și tonuri. Cea mai veche dintre ele este „armonia"; ea însă nu aparține numai teoriei muzicale, ci reprezintă în teoria atotcuprinzătoare a epocii, o punte de legătură între spiritul uman, muzică și cosmos, pe baza unor corespondențe între raporturi numerice [...]. În muzică, a „armoniza" înseamnă a unifica intervale diferite, a stabili între ele consonanțe; în concepția pitagoriciană, armonia definea octava ca reuniune a două tetracorduri; în concepția platoniciană, armonia se referea la niște „scări neregulate, cu un anume ethos" (33, [122]). Aristotel afirmă că anumite moduri, cum ar fi mixolidianul, ar înclina

spiritul spre melancolie, spre sentimente concentrate; modul dorian ar induce calmul și pacea, modul frigian ar stimula entuziasmul etc. (22, [119–120]).

Edificiul propriu-zis al modului constă în „umplerea", după diferite norme, a cadrului fix oferit de limitele tetracordului. Pentru greci, ca și astăzi pentru arabi, locul relativ al notelor mobile din cadrul fix al tetracordului permite definirea genului și modului. („Genus est certa quedam tetrachordi divisio", afirmă Aristide Quintilianus în al său *De Musica*). Pentru ca definirea modului să fie completă sînt necesare patru tetracorduri (două octave). Aceste tetracorduri sînt, în general, asemănătoare, cu toate că ele au fiecare o funcție distinctă. Cadrul lor, format din tonică, cvartă, cvintă și octavă rămîne fix, invariabil. Aristotel îl numește „corpul armoniei" (22, [129–130]). Reamintim că intervalele acestuia, corespunzînd primelor consonanțe, sînt alcătuite cu ajutorul primelor numere prime 1, 2, 3 (fa_2 1/3; do_3 1/2; do_4 1/1; sol_5 3/1, ceea ce reprezintă, în interiorul unei octave, do 1/1; fa 4/3 sau $2^2/3$; sol 3/2 și do 2/1). Primele intervale ne conduc deci spre un nou interval, tonul major 9/8, produs a două cvinte succesive ($3^2/2^3 = 9/8$), raportate la aceeași octavă (22, [57]). Să citățm de asemenea, ca pe o altă interesantă încercare de modelare matematică, „proporția universală" a pitagoricienilor, 6—8—9—12, în cadrul căreia se combină o progresie aritmetică (6, 9, 12), o progresie geometrică (12/8 = 9/6) și o „proporție armonică" (6, 8, 12, deoarece 12 — 8/8 — 6 = = 12/6). Această proporție universală furnizează cele patru sunete fixe ale octocordului elenic (mi_1 — 6; la_1 — 8; si_1 — 9; mi_2 — 12). Avem, într-adevăr, cvarta mi-la (8/6 = 4/3), cvinta mi-si (9/6 = 3/2), tonul la-si (9/8) și octava mi_1-mi_2 (12/6 = 2/1) (29, [112]).

Deci, diferitele game se formează inserînd în fiecare tetracord două sunete mobile, ceea ce permite a stabili conform poziției lor, genurile enarmonic, cromatic și diatonic (22, [130]). Sunetele fixe, formînd „corpul armoniei", erau universal acceptate, dar cele ce puteau fi inserate nu erau în mod necesar derivate din consonanțele de cvintă (22, [131]). Două principale metode sînt utilizate pentru a determina poziția notelor variabile în tetracorduri; metoda pitagoriciană și metoda „armonică" (22, [57]). Prima metodă, fundamentată, se zice, de către Pitagora, constă în introducerea a două tonuri majore într-un tetracord. Complementul acestora față de cvartă (întinderea tetracordului) este *lima* (256/243). Putem obține trei game pitagoriciene divizînd tetracordul în ton-ton-lima, ton-lima-ton sau lima-ton-ton (22, [57–58]). Observăm că raporturile între toate intervalele gamelor pitagoriciene sînt exclusiv formate din multipli ai numerelor prime 2 și 3, aparținînd astfel scării cvintelor. Pentru cea de-a doua metodă de divizare a tetracordului, se utilizează intervale în formarea cărora apare numărul prim 5; este vorba de terța majoră armonică 5/1, apoi sexta majoră armonică 5/3. Printre gamele fundamentale bazate pe intervale armonice, cea mai întrebuințată este gama cunoscută sub numele de „gama diatonică naturală", considerată gama fundamentală a muzicii europene (do 1/1; re 9/8; mi 5/4; fa 4/3; sol 3/2; la 5/3; si 15/8; do 2/1) (22, [58–59]).

În genul diatonic, ansamblul acestor tetracorduri formează „marele sistem perfect al pitagoricienilor", în cadrul căruia se dezvoltă cele două grupe de armonii, doriene sau naționale și frigiene sau barbare (22, [130]).

Occidentalii consideră de obicei genul cromatic ca fiind caracterizat printr-o succesiune de două semitonuri, iar pe cel enarmonic, printr-o succesiune de două sferturi de ton; arabii afirmă însă că — deși acest caz poate apărea — el nu este o necesitate (22, [132]). Enarmonicul nu este un mod, ci un gen (22, [136]). Se întrebuințează de obicei unul dintre aceste „sferturi de ton" în gama ascendentă și pe celălalt, în gama descendentă, ca în cazul lui *râga Gunakali* (22, [135]). « Il ne peut y avoir d'opposition ou d'antériorité entre la division enarharmonique *(shruti)* et la division diatonique *(grâma)* de l'octave, c'est-à-dire entre l'aspect des notes en tant qu'intervalles ou en tant que degrés dans une série. Il s'agit de deux aspects différents d'une même chose » (22, [133]).

„Acestea sînt modurile acceptate de filozofi. În afară de acestea, însă, mai erau altele care circulau în popor" (12, [139]). Cu aceasta a fost enunțată una dintre problemele esențiale ridicate de aceste sistematizări, și anume aceea a raportului lor cu practica muzicală, cu realitatea propriu-zisă. « La classification des modes et les divisions employées par les physiciens grecs semblent bien être et rester des abstractions » (22, [147]). « Lorsque l'on veut passer de la théorie abstraite du grand système parfait à la pratique musicale, on s'apperçoit du désaccord » (22, [140]). „Boetius, ultimul dintre apologeții teoriei eline, reproduce diagrama tonurilor de înălțime, fapt pentru care mai tîrziu se va considera că el „a citit invers denumirile modurilor grecești". Recent, A. Auda și M. Potiron au descoperit urma greșelii în *Alia Musica*, primul tratat teoretic despre muzica medievală apuseană (sec. IX sau, mai curînd, sec. X e.n.). Practica muzicală din primele șase secole ale erei noastre, care se rupsese chiar de practica muzicală greacă veche, la care se referea, era cu atît mai străină de practica muzicală a noii ere ce se plămădea. Această muzică servea cultului religios sau creștin, și va sta la baza muzicii bizantine și gregoriene " (33,[124]). Cu toate acestea, muzica „vie" (populară sau de cult) a „supraviețuit" acestor sistematizări rigide, insuficiente cantitativ și calitativ pentru a o cuprinde în toată diversitatea sa, sub aspectul modurilor. Cercetări mai recente ale etnomuzicologiei sau în domeniul muzicii bizantine și gregoriene încearcă să restabilească unele date. « Si nous laissons de côté les traditions populaires, les seules formes de la musique [n.n. — modale] médiévale qui soient restées vivantes en Occident sont le plain-chant espagnol ou eugénien, et le plain-chant romain ou grégorien » (22, [154]). Cele opt moduri ale muzicii gregoriene sînt o transfigurare a modurilor bizantine, similare ele însele celor opt moduri în care și-a „compus" troparii săi patriarhul Sever din Antiohia, în sec. IV. Codificate în vestitul *Antifonar* pe care papa Grigore I-a „compus" după întoarcerea sa de la Bizanț, aceste moduri și-au pierdut elementul esențial al diferențierii lor : pedala de tonică. Clasificarea lor pare astăzi arbitrară și incompletă. Cele patru moduri, plecînd de la notele tetracordului grav, sînt numite „autentice", iar cele patru, plecînd de la notele tetracordului acut, sînt numite „plagale". « Cette systématisation, basée sur la permutation de la tonique, peut servir de moyen de classification approximative, mais ne peut, en aucun cas, être pris comme base de la structure modale » (22, [155]).

Denumirile topice (dorian, frigian, mixolidian, hipodorian, hipofrigian, hipolidian și hipomixolidian) — prezente și în lucrările filozofilor sau teoreticienilor Ptolomeu (în *Armonikon* — sec. II), Cleonides (sec.

II), Aristide Quintilianus (sec. II sau III) Bacchius (sec. III sau IV), Gaudentius (sec. II sau III) etc. — reapar în apus în secolul IX, iar la bizantini în secolul VIII (doar în tratatele teoretice, deoarece în manuscrise numerele de ordine ale ehurilor — protos, deuteros, tritos, tetrardos — se păstrează) (33, [121,125]).

Alte încercări relativ recente de clasificare a modurilor (M. Emmanuel, M. Duhamel, J. Parisot etc.) nu fac decît să confirme dificultatea găsirii unei soluții unice (19, [156-159]).

16. Sistemul bazat pe scara temperată (pe care îl vom numi convențional „*sistemul temperat*") folosește un singur număr întreg — 2 — pentru construirea scării unice. « Le tempérament, c'est-à-dire la division de l'octave en parties égales » (22, [32]). Astfel, octava rămîne singurul interval comun cu celelalte sisteme (22, [32]). Ca punct de plecare nu mai servește înlănțuirea cvintelor sau cea a armonicelor, ci o progresie geometrică. Adică, între do_1 și do_2 cele unsprezece note intermediare vor forma o progresie geometrică avînd ca rație $\sqrt[12]{2} = 2^{\frac{1}{12}} = 1{,}059$ (29, [115]). Această diviziune permite împărțirea octavei în două părți egale (do — fa # — do), în trei părți (do — mi — la b — do), în patru părți (do — mi b — fa # — la — do), în șase părți (do — re — mi — fa # — sol # — si b — do) și, în fine, în douăsprezece părți (șirul celor douăsprezece semitonuri, „gama cromatică"). « Puisque les multiples de 2 ne produisent rien d'autre que des octaves, il faut employer pour la division de l'octave des abstractions incommensurables appelées racines » (22, [32]). Radicalul de ordinul 12 din 2 este intervalul care, adăugat de douăsprezece ori lui însuși, ne dă o octavă (22, [32]), « $\sqrt[12]{2} = 301 : 12 = 25{,}08$ savarts ou 100 cents » (22, [32]). Iată gama cromatică temperată : do 1/1 ; re b $\sqrt[12]{2}$; re $\sqrt[6]{2}$ sau $(\sqrt[12]{2})^2$; re # $\sqrt[4]{2}$ sau $(\sqrt[12]{2})^3$; mi $\sqrt[3]{2}$ sau $(\sqrt[12]{2})^4$; fa $(\sqrt[12]{2})^5$; fa # $\sqrt[2]{2}$ sau $(\sqrt[12]{2})^6$; sol $(\sqrt[12]{2})^7$; la b $(\sqrt[12]{2})^4$ sau $(\sqrt[12]{2})^8$; la $(\sqrt[12]{2})^3$ sau $(\sqrt[12]{2})^3$; si b $(\sqrt[12]{2})^5$ sau $(\sqrt[12]{2})^{10}$; si $(\sqrt[12]{2})^{11}$; do 2/1. În realitate, este absolut imposibil în practică de a realiza un interval „exact temperat", ci doar un interval aproximativ, « tolérablement faux » (22, [161]). Gama temperată rămîne o abstracțiune, deoarece nici un instrument temperat nu poate fi acordat pe deplin (22, [102]). Dacă A. Daniélou ajunge, alături de Helmholz și de mulți alții, la o concluzie evident critică (« le tempérament viole l'affinité de notre oreille pour les intervalles harmoniques ») (22, [160]), considerînd temperarea intervalelor gamei diatonice artificială, au existat însă și autori care nu au apreciat ca arbitrar acest sistem de diviziune. « Un philosophe et esthéticien suisse, M. Dénéréaz [...] a montré que toute note d'une gamme à tempérament égal pouvaient s'obtenir [...] par l'emploi de la section dorée » etc. (29, [118]). „O evoluție lentă, penibilă, a precedat cristalizarea lui [n.n. — a sistemului temperat]. Mai întîi — asigurarea supremației modului diatonic care este probabil rezultatul unei optimizări treptate" (35,[2]). Ideea de a diviza octava în douăsprezece părți este derivată, sugerată de o gamă netemperată, care era aceea a muzicii occidentale într-o anumită epocă (22, [33]). « Après des nombreuses vicissitudes dues aux efforts faits par les

théoriciens pour appliquer les principes d'une théorie grecque incomplète à une pratique musicale étrangère, la gamme qui devrait servir de base à la musique occidentale moderne fut définitivement établie par l'Italien Zarlino (1540—1594) » (22, [157]). « La gamme diatonique primitive ou gamme de Pythagora est, en effet, fondée sur l'intervalle de quinte qui sépare les sons émis par deux cordes homogènes dont les longueurs sont en rapport 2/3 [...]. La gamme diatonique majeure, elle, ou gamme d'Aristoxène — Zarlin (ou encore gamme des physiciens) peut se dériver exactement d'une suite d'harmoniques » (29, [105.107]). În elaborarea însăşi a gamei se amestecă deci o structură ascendentă ciclică cu o structură descendentă modală ; se obţine astfel aşa-numita „gamă a lui Zarlino" (22, [157]). Înaintea acestuia, Guy d'Arezzo (990—1040) « ramena tout au diatonique » (22, [157]). După care, « ce fut seulement en 1517 que Glaréanus, dans son Dodekachordon, publié à Bâle, introduisait pour la première fois le mode majeur qu'il appele mode ionien, comme gamme fondamentale » (22, [159]). Iată însă gama lui Zarlino (cu indicarea intervalelor faţă de nota do sau a intervalelor relative) :

do	re	mi	fa	sol	la	si	do
1/1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2/1
	9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15

« Les intervalles obtenus sont de trois natures différentes : ton majeur 9/8, ton mineur 10/9 et demi-ton majeur 16/15 [...] Cette position ambiguë et jamais clairement élucidée, rend presque inévitable le tempérament qui semble supprimer le probème en coupant la difficulté en deux » (22, [158]). Nu este lipsit de interes a aminti că, la fixarea acestui sistem, au putut juca un rol important şi alţi factori (de exemplu, cîntarea în grup, omofonic sau polifonic, vocal sau instrumental ; construcţia în serie a unor instrumente cum ar fi cele cu claviatură etc.). În forma actuală, sistemul temperat a fost propus de către A. Werkmeister în 1691 şi realizat de Niedhart în 1706, după o lungă perioadă experimentală.

Gama temperată nu este o exclusivitate europeană : « la division de l'octave en sept intervalles égaux avec tiers de ton [...] constitue l'ancienne „gamme céleste" des Hindous qui reste la gamme de base de Thaïlande, du Laos, du Cambodge, aujourd'hui encore » (22, [33]). « Plusieurs autres divisions tempérées sont en usage dans d'autres systèmes, la musique javanaise, siamoise et cambodgienne en particulier » (22, [162]). « Les divisions tempérées peuvent être poursuivies indéfiniment. Certaines se rencontrent dans la musique africaine, en Asie, en Indonesie. Leurs intervalles sont par définition nonconsonants » (22, [34]). Sistemul a fost cunoscut teoretic şi în Grecia antică, India, China şi respins ca „necorespunzător". „The fact that lü system created acoustically perfect (untempered) but musically inconvenient pitches caused other Chinese scholars to struggle with the problem of tempered tuning. Some attempts seem to date from as early as the sixth century A. D. [...]. All these noble experiments seem to have little effect on the actual condition of Chinese music. It remained untempered and pentatonic even though the diatonic seven — tone scale was described in the fifth-century History of later Han and T'ang period (618—907) sources, and tempered tuning was introduced in the Ch'ing period (1644—1911)" (32, [148]).

17. Sistemelor propuse le corespunde o organizare funcțională proprie. „Funcționalismul presupune, în accepția sa cea mai largă, un sistem de legi, o anumită ordonare logică, o ierarhizare a sunetelor ; el este aplicabil astfel, ca mod de a gîndi, celor mai diferite structuri muzicale, indiferent de gradul lor de complexitate" (25, [89]). „În ultimă instanță, conceptul modal înseamnă ordine, interraportare armonioasă a unor sunete [...]. Această ordine exprimă raportul dintre intervalele componente, reprezentînd totodată o clasare cantitativă cît și calitativă a materialului sonor. Sunetul nu poartă nici o semnificație în sine, ci reprezintă o funcție izvorîtă din poziția sa în cadrul unei scări proporționate. Funcționalismul, în sensul larg al noțiunii, în muzică, semnifică un sistem de interraportare și condiționare reciprocă a sunetelor și, de aici, evidențierea și particularizarea fiecăruia în parte în cadrul discursului muzical" (3, [305]). Este și părerea lui G. Breazul. „Dar aceste raporturi [n.n. — între sunetele scărilor] [...] nu sînt numai de natură materială, acustică, ci și funcțională, fiecare sunet avînd un anumit rol constitutiv în structura melosului (funcționalitate melodică)" (15, [44]).

Există, desigur, unele incompatibilități la nivelul funcționalismului diferitelor sisteme melodice (de exemplu, între funcționalismul de tip ternar — tonică/dominantă/subdominantă — și cel binar, aplicat pe trepte diferite, sau cel de tip „difuz", „flexibil", „pendulatoriu", „polivalent" etc.) ceea ce implică introducerea unor noțiuni noi sau precizarea cu atenție a unei terminologii adecvate, care să evite confuziile.

Iată o serie de observații care sugerează dificultățile reale ale tentativei de a găsi și formula „legile funcționale" proprii ale fiecărui sistem melodic, dar, în mod special, cu referire la „pentatonic". « Bon nombre d'érudits se sont rendu compte que la „détermination de la tonique est ici", comme l'écrit Helmholz, „beaucoup plus incertaine que dans la gamme à sept tons" [...]. Stumpf est, lui aussi, frappé, une fois, toute au moins, par cette difficulté, mais ne renonce pas, cependant, à rechercher le „ton principal". Sharp reconnaît, à son tour, que „la position de la tonique" (qu'il juge, néanmoins, „décisive") est parfois affaire de jugement subjectif [...] enfin, Abraham et von Hornbostel, tout en maintenant que, pour comparer les lois de formation des échelles, il est indispensable de choisir une „fondamentale" (Grundton), sont bien contraints de convenir que cette fondamentale „ne coïncide nécessairement ni avec la tonique (le centre de gravité mélodique), ni avec le son initial ou final » (8, [318–319]). « După Riemann [...] echivalarea tonului central cu tonica, deși întîmpină obstacole la cercetarea documentelor, „se dovedește pînă la sfîrșit a nu fi complet eronată". Seeger [...] evidențiază pluralitatea axelor sau echivocul tonal, variabilitatea finalelor, statutul lor controversabil și lipsa funcției de concluzie, din care decurge „caracterul circular" al melodiei. Herzog [...] leagă fluctuația sunetelor și intervalelor de absența unor sisteme sonore rigid definite și de slaba influență a instrumentelor muzicale cu sunete fixe » (30, [12]). Sistemul melodic la care se referă, în marea lor majoritate (dar nu în exclusivitate), aceste observații, este cel „pentatonic", asupra căruia vom insista puțin. « La nature tonale du pentatonique se révèle, en premier lieu, dans l'indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes. Non seulement aucune „attraction" ne s'y fait sentir, mais ses 1, 2, 3, 5, 6 peuvent chacun faire

office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en vouloir, à tout prix, lui assigner une fondamentale » (7, 286-287). „Bartók [...] constată : finale echivoce, susceptibile de mai multe interpretări [...]; funcţia de multe ori ascunsă a treptelor principale, care nu se pot discerne dar şi fluctuează ; intensitatea variaţiei, „chiar în cazurile individuale", punînd sub semnul incertitudinii tabelul său de scări" (30, 12). Iată însă şi schiţarea unei „diferenţieri funcţionale" a treptelor în pentatonic : „În opinia lui Riemann [...] un pien nu se poate afirma niciodată fără a antrena o schimbare de sistem" (30, 16). Această schimbare de sistem (numită de Riemann „Systemwechsel") este studiată minuţios de C. Brăiloiu, care preferă termenul de „metabolă" (« plus général et moins lié à des notions modernes ») (7, 283-284). În subsistemele prepentatonice « l'indifférence fonctionnelle se maintient », de asemenea, « la mobilité des finales » (8, 371-372). Dealtfel, „mişcarea finalelor este mai bine caracterizată prin relevarea podiilor terminale, adică a sunetelor în relaţie şi nu a sunetelor singulare [...] ce ar forma „agregate cadenţiale" (30, 19-20). Această idee, într-o formă mai generală, este enunţată tot de către Brăiloiu. « Sa moindre richesse par rapport à l'heptatonique, tout comme l'ordonance de ses termes, astreint, en autre, le pentatonique à l'usage systématique d'un jeu de locutions mélodiques constants, et, de l'avis de Kodaly, à ce point tipiques que les sons étrangères, même survenant à des emplacements rythmiques accentués, ne parviennent pas à altérer la structure du système, aussi longtemps que les „pentatonismes" (Riemann) y demeurent apparents » (7, 287).

În ceea ce priveşte sistemul „modal", am arătat că prezenţa unui „sunet central", a unei „dominante", a unor formule melodice tipice sînt considerate indispensabile în teoretizările antice sau medievale. „Eh sau glas, în muzica bizantină, înseamnă nu atît scară sau mod, cît mai degrabă un model de cîntare, la a cărei definire concură mai multe elemente : scara muzicală, genul [...], sistemul de cadenţe, finala şi — mai mult decît oricare dintre acestea — formulele melodice" (19, 81). „Toate acestea la un loc duc spre ceea ce Jacques Chailley numea « mode formulaire », care — după cum se susţine — a precedat scările muzicale teoretizate de greci" (20, 114). Acest „model funcţional" exista deci în practică, înainte de a fi teoretizat. Alte elemente de funcţionalism specifice : „dominanta [...] unui mod liturgic poate fi [...] terţa ca şi cvarta, cvinta sau chiar sexta [...]. [Modurile] autentice se formează deasupra finalei şi au ca tenor cvinta sau sexta [...]. [Modurile] plagale se întind în grav şi au tenorul la terţă sau la cvartă" (23, 86). „Fr. A. Gevaert [...] consideră că atunci cînd Aristotel vorbeşte de armonie „intensă" şi „slăbită" se referă la finale pe treptele a III-a, respectiv a IV-a a scării muzicale" (18, 387).

18. Iată însă ce ne relevă, şi în acest sistem, observaţii efectuate asupra folclorului. „Definirea treptelor de sprijin este de multe ori dificilă, funcţionalitatea lor fiind adesea difuză. În unele organizări modale se conturează o treaptă de sprijin principală şi una sau mai multe trepte secundare. În alte organizări modale se conturează două trepte de sprijin care îşi împart rolul treptei principale, fiecare dintre ele definind cîte un fragment din melodia care, în întregul ei, formează o gîndire muzicală completă." Autoarea (E. Cernea) numeşte aceasta „organizare modală

bitonică" sau „structură modală pendulatorie", studiind relațiile la intervale de secundă mare, terță mică între diferite tipuri de moduri (17, [125]). O bună formulare (generalizată) a acestei idei este următoarea : „Dacă în sistemul tonalității, datorită gradului maxim de concentrare în jurul unei singure trepte, a I-a — în același timp centru tonal și notă de încheiere a melodiilor — funcționalitatea este definită precis, putînd constitui astfel un principiu unificator, în ansamblul sistemelor arătate mai sus funcționalitatea treptelor are mereu alt aspect, deoarece de fiecare dată se prezintă în diferite grade de concentrare. Concentrarea poate fi în jurul unei „fundamentale" mai mult sau mai puțin ferme, care, într-o mare categorie de melodii, nu se suprapune cu nota finală a cîntecului, aceasta putînd fi pe alte trepte, dar în special pe a doua ; cînd funcționalitatea este difuză, „concentrarea" se poate împărți între două sau chiar trei „centre", care adesea se anulează unul pe altul, astfel că, în multe cazuri, o fundamentală nici nu poate fi stabilită" (16, [7]).

Pentru a încerca „controlarea" acestui fenomen, considerăm esențial a distinge de la bun început trei grade diferite de „flexibilitate funcțională", precizînd, în același timp, faptul că noțiunea enunțată este integrabilă la nivelul unei sintaxe flexibile sau polivalente, care include în mod necesar și alte elemente structurale, legate unitar de o anumită concepție asupra „timpului muzical" (28,[26]). Aceste trei grade ar fi : gradul I „intrinsec" (legat de însăși structura materialului) ; gradul II „fortuit" (legat de forma concretă de existență a muzicii respective — orală sau scrisă, în execuție vocală sau instrumentală etc.) și gradul III„incidental" (legat de factori nesemnificativi, favorizați desigur de forma de existență orală, dar prezenți și în celelalte situații). Privitor la cel de-al doilea punct, remarcăm și observația lui W. Wiora : « primitive Vocalmusik ist nicht schlechthin „skalenlos", sondern es liegen ihr durchaus Leitern in Weiteren Sinne oder „Tonreihen" zugrunde. Diese sind jedoch weit weniger als auf die Theorie und Instrumente gegründete Skalen der Hochkulturen durchrationalisiert ; sie lassen mehr oder minder ungefähre Abstände zu, und ihre Geltung ist weniger ausdrücklich und streng ; man führt sie weniger bewusst und präzis aus » (36,[204]). Fără a tinde să epuizăm aici această dificilă problemă, vom oferi cîteva date care reliefează diferența la nivelul gradului I între sistemele melodice, impunînd din nou luarea în considerare a modului lor de generare. „The Near Eastern and Indian tonsystem [...] were divisive [...] the Chinese system [n.n. —„pentatonic"], by contrast, was cyclic" (32,[146]). O deosebire destul de frapantă între structura sistemului ciclic și a sistemului „modal" este aceea că primul formează o serie ascendentă, în timp ce al doilea, o serie descendentă. În muzica occidentală, modulația — care este înrudită, mai bine-zis provine din sistemul ciclic — este mai importantă decît modul ; astfel, gama este, în ansamblul său, suitoare (22, [52]). Sistemul muzicii occidentale este ciclic, deoarece folosește schimbări de tonică în modulații. Cu toate acestea, acordurile depind de relații armonice (22,[151]). Muzica occidentală se găsește astfel divizată între două tendințe antagoniste, modul și modulația (22,[152]). Introducerea armoniei în arta muzicală a condus la dispariția distincției între modurile vechi.

Dispariția sensului modal duce treptat la „pierderea" melodiei, care devine aproape inexistentă într-un sistem ciclic perfect (22,[153]). Am menționat toate acestea, deoarece fondul problemei este, în liniile sale cele mai generale, același și în folclor.

Cîteva schițe de concluzii la acest punct : la nivelul gradului I funcțional, sistemul „pentatonic", fiind ciclic, are — în formele sale tipice — o „funcționalitate mobilă" (această structură ciclică a fost preluată de sistemul „temperat" occidental — deoarece sistemul „temperat" nu trebuie redus la organizarea funcțională a muzicii europene postrenascentiste ! — ca bază pentru modulație, în general, el deschizînd calea, prin însăși structura sa dual㠄 atonalismului, care poate fi considerat o combinație între „hipertrofierea" caracterului ciclic și „omogenizarea" forțată a intervalelor prin „temperare") ; sistemul „modal" — de asemenea, în formele tipice ! — are o funcție „tonală" explicită, de obicei binară (pe care o „împrumută" sistemului „temperat", ca bază pentru „funcțiile tonale clasice", tonică/dominantă/subdominantă), instabilitatea sa tonală la nivel esențial semnificînd de obicei o contaminare cu sistemul „pentatonic", contaminare favorizată de acele prime consonanțe comune și perceptibilă, de obicei, în substrat, în cazul „pendulării" funcției tonale la terța mică inferioară. Această „funcție tonală" reprezintă o adaptare „rafinată" prin alte diviziuni ale unei „relații armonice" specifice sistemului „acustic", sistem al cărui funcționalism este „univoc" ; sistemul „temperat" — după cum am mai arătat — reprezintă un melanj contradictoriu între organizarea modală „ierarhică" și „mobilitatea" sistemului „pentatonic". La nivelul gradului II funcțional, aceste relații capătă, în mod firesc, un plus de flexibilitate în cazul muzicii de tradiție orală (folclorul în primul rînd, dar și unele forme experimentale ale artei contemporane), ele fiind recognoscibile însă într-o viziune statistică asupra materialului muzical respectiv ; în cazul muzicii scrise (cum ar fi cea europeană tradițională sau extraeuropeană recentă), această flexibilitate este adesea „mascată" de notație, ea fiind perceptibilă totuși, fie în practica muzicală nemijlocită, fie prin considerarea analitică nu a unei „piese finite", definitiv notate, ci a „clasei" de compoziție pe care acea piesă ar putea-o genera sau ai cărei „membri" se află deja în circulație ; la nivelul gradului III funcțional, tradiția orală — dar, din nou, și cea cultă, între limitele pe care și le-a fixat singură — oferă o posibilitate suplimentară a unor „devieri accidentale" de la principiile sistemului.

Cîteva confuzii curente (lista lor fiind considerabilă) : între gradele funcționale (între „variații" care aparțin sistemului și cele incidentale) ; între funcția de „tonică" și treapta I-a a unei scări de tip pentatonic ; între terța majoră a unei scări „acustice" și un pien dintr-o scară „pentatonică" ; între o scară stabilă complexă și o formațiune melodică rezultînd dintr-o „metabolă" pentatonică etc. Toate cele expuse mai sus reprezintă, desigur, doar o imagine extrem de sumară a problemei funcționalității specifice sistemelor melodice ; am dorit să accentuăm astfel faptul că, și sub acest aspect, datele fundamentale trebuie căutate în modul de generare al sistemelor respective.

19. Se pot stabili pentru fiecare dintre aceste sisteme un nucleu integral organizat, subsisteme, zone de difuzie. Între ele, suprafețele de contact nu se reduc la elementele de funcționalism expuse ; particulari-

tatea acestor contacte ar fi aceea că ele nu conduc la „amestecuri" efective de sisteme, ci se limitează la „grefarea" unor elemente pe structura de bază a unui sistem care rămîne astfel perceptibil ca atare.

Toate sistemele au o bază comună — primele consonanţe perfecte. « Les intervalles consonants sont ceux formés par des sons ayant des harmoniques comuns [...] les sons qui forment les consonances étant les seuls que l'oreille humaine puisse reconnaître avec exactitude et que l'organ vocal puisse chanter spontanément » (22,[29]). Aceste intervale sînt : octava (comună tuturor celor patru sisteme), cvinta (comună sistemelor „acustic", „pentatonic" şi „modal") şi cvarta (comună sistemelor „pentatonic" şi „modal"). Să ne reamintim că « tous les hellénistes en tombent d'accord : deux quartes, disjointes par un ton entier [...] sont restées, jusqu'à la fin, le fondement immuable de la musique classique de l'antiquité [...]. Tout se passe donc comme si la musique savante grecque s'était acheminée vers l'heptatonique en partant non du pentatonique, mais d'un système beaucoup plus rudimentaire [n.n. — este vorba de subsistemul tritonic] » (8, [384]). Acest tritonic constituie baza unor apropieri aparente (deci, a unor posibile confuzii) între sistemele „cheie" ale muzicii, sistemul „pentatonic" şi cel „modal". Modul major (occidental) poate fi considerat, cu oarecare aproximaţie în ceea ce priveşte scara, „un punct de confluenţă" (intersecţie comună) al tuturor celor patru sisteme, care ajung la el pe căi diferite — ceea ce ar putea explica forţa sa de pătrundere în diverse culturi muzicale. Structura „supersistemului" format din aceste patru sisteme (ceea ce nu subînţelege un „amestec" de sisteme, ci doar considerarea relaţiilor dintre ele într-o viziune unitară) reprezintă un alt aspect demn de interes.

20. La formarea nucleului unui sistem pot acţiona mai multe „linii de forţă" (desigur, cu atît mai mult în cazul contactelor între sisteme). „Es scheint also zu stehen, daß in der Selektion der in der Melodik gebräuchlichsten Intervalle zwei Kräfte gleichzeitig am Werke sind : die in der Natur gegebene Quinterverwandschaft und die aus dem Sprachtonfall resultierende Engstüfigkeit" (2, [232]). Considerăm că aceste „linii de forţă" principale ar putea fi, în lumina celor arătate pînă aici ; 1) consonanţele perfecte (ce se pot impune ca un cadru relativ stabil), 2) posibilitatea transpoziţiei („deplasarea în spaţiu" a unui nucleu, de unde ar putea rezulta acel caracter „ciclic"), 3) prezenţa treptelor alăturate (care ar putea completa, „rafina" o structură). « L'imprécision des accuités environnant un point stable, comme si, appuyé sur ce support ferme, la voix se déplaçait au jugé (« Distanzschäzung » proprement dite) vers d'autres points proches, mal définis » (8, [365]). Şi aici, raportul între muzica vocală şi cea instrumentală pare să fi jucat un rol important. „Erst nach Festlegung dieser erweiterten Pentatonik auf Instrumenten wird vermutlich die allmählich Erkentniss des Terzen als direkt verständlicher Intervalle sich entwickelt haben [...]. Aus der Verquickung beider Formen der Pentatonik ergibt sich das chromatische Tongeschlecht des Griechen" etc. (34,[549]). „Es erscheint möglich, dass ein Teil des Hexachordmelodien von der Pentatonik herkommt" (2,[211]). « La pentatonie aurait évolué vers l'hexatonie, heptatonie in nuce » (7,[295]). « Dans quantité de nos mélodies heptaphones les plus simples [...] le fond est pentaphone » (7, [294]). « On conçoit que l'imbrication croissante des systèmes finisse

par empêcher la dissociation [n.n. — se referă doar la „sistemele pentatonice" sau prepentatonice]; peut-être l'heptatonie a-t-elle pris naissance ainsi. Encore aura-t-elle une très longue route, avant que n'apparaissent nos modes présents, étai de l'harmonie » (7, [303]).

21. Acestor „ipoteze progresive", care par a tinde să reducă întreaga complexitate a lumii sistemelor melodice la un „singur drum principal", li se pot opune „ipoteze regresive" (care nu datează din epoca noastră [1]), sau, încă mai concludent, menţiunea lui C. Brăiloiu : « Il sera, sans doute, utile à rappeler [...] que nos irréductibles heptatomistes occidentaux s'accordent avec les professeurs hindous, qui interprètent le pentatonique par une „simplification" de leurs modes polychordaux, tandis que les Chinois voient, au rebours, dans l'heptatonique un enrichissement tardif de la même pentatonique. Voilà qui en dit long sur la portée des spéculations abstraites » (8, [328]). Practica muzicală pare încă şi mai contradictorie, mai puţin dispusă a se conforma unor „speculaţii abstracte" « on découvre parfois que les sons tempérés sont retransformés d'instinct par les chanteurs et les instrumentistes en des intervalles harmoniques voisins qui sont plus faciles à saisir et paraissent plus naturels à nos oreilles » (22, [161-162]). Asupra problemei „evoluţiei" sau „involuţiei" sistemelor vom reveni, încercînd o prezentare a aspectului istoric propriu-zis al genezei acestor sisteme.

22. Modurile diferite de generare a celor patru sisteme pun în evidenţă un alt aspect „de finețe" al organizării melodice, şi anume existenţa organică în unele scări (încă în uz în folclor) a unor înălţimi netemperate (de obiecei neglijate sau, în orice caz, neexplicate). Dealtfel, în general, intervalele acestor sisteme nu sînt reductibile la o „gamă unică", aşa cum se procedează în mod uzual, prin asimilare forţată cu scara temperată. A. Daniélou oferă o asemenea „gamă universală" ca pe o curiozitate speculativă, dar şi argumente împotriva ei. Există deci mai multe specii de game posibile, mai multe mijloace de a diviza melodic octava, dar nu se poate, în general, trece de la un sistem la altul, deoarece notele unei game ale unei specii formează de cele mai multe ori intervale incompatibile cu acelea ale altei game (22, [47]). « Certains imaginaient qu'il serait avantageux de combiner les différentes façons de diviser la gamme et d'établir des rapports entre les intervalles. Ceci a été tenté quelquefois mais avec des maigre résultats. Il y a une opposition presque complète dans les méthodes employées pour établir les intervalles et par suite dans les exigences des différentes systèmes musicaux [...]. Aucune gamme complexe n'y peut trouver sa place » (22, [51]).

23. Definirea acestor sisteme nu implică o viziune strict istorică asupra muzicii, deşi evoluţia lor (nu întotdeauna rectilinie) poate fi urmărită, sau — mai bine-zis — presupusă prin analogii. W. Wiora, combătînd, ca şi C. Brăiloiu, „evoluţionismul" simplist al lui Rowbotham, enunţă ca pe o necesitate metodologică de prim ordin separarea opticii sistematice de cea istorică, chiar dacă unele coincidenţe sînt incontestabile (36). Generalizînd, putem totuşi afirma că aceste sisteme corespund unor surse psihofizice, localizări geografice şi evoluţii istorice în condiţii particulare, apariţia şi diversificarea lor urmînd o cale asemănătoare apariţiei şi diversificării raselor umane. Direcţiile de dezvoltare, supuse acţiunii imprevizibile a practicii muzicale dar — mai mult decît s-ar crede — şi

unor intervenţii exterioare (din care au putut rezulta hibrizi, uneori viabili şi chiar prolifici) au condus la amestecuri multiple, incontrolabile, contradictorii, uneori derutante. Astfel se explică, parţial, gradele diferite de complexitate, coexistenţa unor faze „primare" de evoluţie cu altele, „avansate".

Se conturează două atitudini opuse principial : cea a adepţilor „muzicologiei comparate", care, interesîndu-se în special de probleme legate de istoria muzicii, nu consideră necesar a opera o distincţie netă între folclor şi artele „savante" extraeuropene (ale antichităţii, de exemplu) şi cea a adepţilor „etnomuzicologiei", care, în ultimele decenii în special, nu se arată interesaţi de istorie, ocupîndu-se exclusiv de documentele culturilor orale (folclorul propriu-zis). Cazul extrem şi implicaţiile sale au reţinut atenţia lui C. Brăiloiu. « Le point de rupture entre musicologues historiens et ethnomusicologues est là [...]. Les uns récusant tout document oral, les autres dédaignant tout écrit » (10, [160]). « L'inclusion des arts savants d'Asie dans la recherche dite „comparative" marquait la confusion et la démesure » (10, [155]). « Les comparatistes jugeaient donc qu'il n'y avait pas lieu de distinguer entre la musique savante et musique populaire, mais uniquement entre musique européenne et musique non européenne » (11, [175]). « Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la notation musicale [...] les notations, pour la plupart assez récents, existant hors d'Europe sont, à dessein, elliptiques et laissent à l'executant [...] le soin d'ajouter ce qu'il fait défaut » (11, [174]), ceea ce apropie, din unele puncte de vedere, această muzică de cea „populară propriu-zisă", unde « aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes, la réduction, cette œuvre n'est pas une „chose faite", mais une chose „que l'on fait" et refait perpétuellement [...]. C'est à dire que „l'instinct de variation" n'est pas simple rage de varier mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable » (13, [215]). Se poate afirma că multe contribuţii (cum ar fi cea a lui A. Daniélou, care stă la baza studiului nostru) probează că aceste două poziţii extreme au fost depăşite, dovedindu-se în mod convingător că nu se poate face abstracţie de nici una dintre aceste două categorii de surse de informaţii, atunci cînd este vorba de a analiza o structură muzicală cum este cea melodică, cu condiţia, desigur, de a ţine cont de particularităţile fiecăreia.

24. Disputa între atitudinea „evoluţionistă" (sau diacronistă) şi cea „structuralistă" (sau sincronistă) nu se limitează însă numai la cele expuse. Astfel, « ca hotărîtor reprezentant al darwinismului aplicat la muzică, Wilhelm Tappert vrea să lămurească probleme ale evoluţiei muzicale, susţinînd că orice melodie este [...] de derivat dintr-o formă melodică primordială [...]. Stenohoriile şi oligocordiile [...], aşa cum sînt menţionate de Plutarh, ca semne distinctive ale unei mai vechi perioade de dezvoltare muzicală, sînt luate în consideraţie de învăţatul Robert Lach, şi anume în legătură cu constatarea că melodiile primitive întrebuinţează un singur sunet sau un grup format din puţine, două-trei sunete, care se repetă într-o obositoare monotonie. Trecerea de la un sunet la două, apoi la trei, patru, această amplificare progresivă a materialului fonic a sugerat istoricului englez John Frederic Rowbotham ideea unei specifice forme a evoluţiei muzicii, fiecare sunet reprezentînd o nouă fază de dezvoltare, fază de evoluţie. Astfel stabileşte el în muzica primitivă şi arhaică stadii

(„stages") de dezvoltare, după numărul sunetelor întrebuinţate : „stage of one tone, of two tones, of three tones" (15, [38]). W. Wiora pare să considere de asemenea că, deoarece aceste formaţiuni melodice se află în uz în special la „Naturvölker", sînt în mod sigur mai vechi decît pentatonica. Dar acelaşi autor afirmă că această problemă are o latură sistematică şi una istorică, sugerînd că Rowbotham şi Lach au transformat pur şi simplu clasificarea în structuri cu 1, 2, 3 şi mai multe intervale într-o periodizare istorică (36, [205,187]), ceea ce — considerăm — reprezintă formularea critică cea mai raţională şi plastică. Exagerările şi afirmaţiile doar parţial justificate, care continuă să confunde aspectul „sistematic" cu cel „istoric" abundă însă. « Quelques musicologues modernes, entraînés par des conceptions évolutionnistes peut-être trop généralisées, voient dans la gamme heptatonique un développement tardif d'une forme pentatonique „primitive" » (22, [72]). « Explicitement ou implicitement, plusieurs admettent la réalité des systèmes plus réduits et, par la, plus archaïques que la pentatonique, dissous d'après certains dans celui qu'ils annoncent, mais, d'après d'autres, bien réels et toujours vivants » (8, [369]). „Oligocordiile anhemitonice nu sînt răzleţe, nu apar ca fiind izolate, fără raporturi filiative între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, între ele şi pentatonicele anhemitonice [...]. Bicordiile, tricordiile şi tetracordiile reprezintă stadii de dezvoltare continuă anterioare apariţiei pentatonicei anhemitonice ; ele au apărut înaintea ei : sînt prepentatonice anhemitonice [...]. Genetic şi evolutiv privind formarea sistemelor muzicale, existenţa pentatonicelor nu poate fi, deci, considerată ca fenomen izolat, fără legătură cu formarea heptatonicelor diatonice, spre care — prin pieni — se dezvoltă". Există chiar încercări de „periodizare" precisă. „În ale sale Tabele de istoria muzicii, învăţatul Arnold Schering fixa pentatonica anhemitonică în cultura muzicală a sumerienilor din Mesopotamia şi apoi a vechiului Babilon, 3 500—2 500 ani î.e.n., iar cu 750 ani î.e.n. stabilea întrebuinţarea ei în Grecia, fiind preluată din vechiul Orient [...]. Curt Sachs trage concluzia că „pînă la apusul lumii antice, muzica a fost, în cea mai intimă natură a ei, pentatonică" (15, [43,45]). Această părere poate fi însă generalizată. H. Helmholz afirmă că, în primele perioade de dezvoltare a muzicii, se pare că multe popoare ar fi evitat întrebuinţarea intervalelor mai mici decît un ton (8, [324]). „R. Lach îşi pune întrebarea dacă, în ivirea pentatonicei, n-ar fi de privit un fenomen evolutiv, adică primul stadiu al unui proces de dezvoltare general valabil pentru întreaga omenire" (15, [19]), ridicînd astfel ipoteza „poligenezei" spontane a structurilor muzicale elementare. Într-un cadru limitat (temporal, geografic, dar şi ca sistem), o evoluţie este pe deplin demonstrabilă. Astfel, Bartók (după Kodaly) arată că, în « cîntecul popular maghiar „de stil vechi", scara pentatonică anhemitonică este în trei feluri păstrată : I) melodii în sistemul pentatonic, II) melodii în care apar cele două note de ornament şi III) melodii în care baza pentatonică este încă de recunoscut » (15, [22]). Întoarceri către sisteme mai simple (sau forme mai simple ale unui sistem) par a fi consemnate din cele mai vechi timpuri. « Ceux des contemporains de Plutarque qui avaient imité l'olygochordie d'Olympos « raffinaient » ou « archaïsaient » certainement ; mais rien ne prouve qu'Olympos lui-même connaissait déjà une polychordie, qu'il élaguait volontairement » (8, [325-326]). Iată şi o informaţie care pare a con-

firma, în chip surprinzător, acel „postulat regresiv" de care am mai amintit. « Dans l'Inde, les notes de la musique, depuis les temps les plus anciens, sont considérées comme issues des sept sons [...]. Le Chou-King et le Han Chou admettent d'ailleurs l'existence des sept notes dès l'époque la plus reculée [...] les sept notes étaient alors appelées les sept „débuts" » (622, [73]) « Les anciens Chinois n'ignoraient pas la gamme heptatonique qu'ils assimilaient aux „sept débuts" (tchi-shi), mais, envisageant la musique principalement comme moyen d'harmoniser les éléments de l'existence terrestre et d'établir un juste équilibre entre le Ciel et la Terre, ils ne se préoccupaient pas des sept degrés utilisés pour exprimer les émotions humaines » (22, [72]). Ba chiar mai mult decît atît. « Chinese theoreticians first carried this process [n.n. — constituirea ciclului cvintelor] through twelve tubes (lü), but only the first five were needed to illustrate the fundamental five tons (wu sheng) of Chinese music » (32, [147]). Desigur, în toată această expunere nu pierdem din vedere faptul că aici este vorba de o cultură „savantă", care poate acționa conștient, în direcția dorită. În toate cazurile însă, este incontestabil că „procesul de formare a tipologiilor modale este un proces organic, cu dimensiuni sociale, desfășurat în timp, prin milenii" (3, [157]). În același timp, « Bi-, Tri-, und Tetrachord : das heißt nicht nur „jeweils eine Stufe mehr", sondern es treten immer weitere Urphänomene der Musik in Erscheinung » (36, [193]). Cel care reușește — dacă nu să elucideze complet aceste probleme, poate imposibil de elucidat, cel puțin să le prezinte într-o formă coerentă, logică, ce relevă noi date esențiale — este tot C. Brăiloiu. « Tout semble se passer comme si [...] les voies vers une musique étaient tracées de toute éternité. L'avance sur ces voies est lente, à la fois entravée et soutenue par des lois physiques élémentaires (12, [199]). La plus robuste des parentés se nomme „consonance", ce dont les physiciens croient connaître les raisons. Dès qu'elle agit, une route se présente, et, dès le premier pas sur cette route, une musique prend corps » (12, [200]). « Quarte, Quinte [...]. Es sind „harmonische" Tonverhältnisse, die neben nicht harmonischen mit solcher Prägnanz hervortreten, wie z.B. der Rechte Winkel neben Winkeln non 80^0 oder 100^0 » (36, [195],[196]). « Un système a pris naissance, pauvre mais rigoureusement cohérent, et dont d'autres découleront, apparemment par bonds espacés. Chacun comportera un nombre déterminé de ressources et de carences propres, qui le caractériseront nettement, ou, si l'on veut, un répertoire de lieux communs spécifiques » (12, [201]). Considerăm că majoritatea celor afirmate aici pot fi aplicabile, cu cele mai puține șanse de a nu fi contrazise de realitate, în cadrul unui singur sistem din cele patru menționate (sistem subînțeles, dealtfel, de cei mai mulți autori — cel „pentatonic"). Chiar și în acest caz, trebuie luați în considerare și alți factori care pot „tulbura" o evoluție rectilinie multimilenară, în care este dificil, dacă nu imposibil, a discerne care ar fi aportul „artei savante" față de cel al „artei populare", strict orale.

25. Studiul relațiilor între „practica muzicală" și „teoretizări" este de asemenea deosebit de instructiv în aprecierea unei asemenea „evoluții", și aceasta raportat la perioade vechi. „This pentatomic scale [...] no doubt existed in China long before Chinese science found a way of explayning its origin" (32, [162]). În altă zonă a globului, grecii primiseră cea mai mare parte dintre elementele sistemului lor muzical din Egipt și din

Orientul Apropiat, dar fizicienii lor au vrut să explice legile acestei muzici cu ajutorul unei teorii provenite din alte surse și care aparținea unui alt sistem; această teorie nu putea să coincidă cu sistemul utilizat de către muzicieni. A fost necesară inventarea unor compromisuri și aceasta explică multiplicitatea raporturilor propuse pentru fiecare mod, precum și diferențele, uneori importante, care existau între învățămîntul teoreticienilor greci și arta practicată de aceste populații (22, [125]). Se ajunge la situația paradoxală că putem avea informații mai utile asupra muzicii grecilor plecînd de la criticile adresate muzicienilor, decît bazîndu-ne pe explicațiile teoreticienilor (22, [126]). Nu rareori, „teoria" a impus „practicii muzicale" principiile sale, mai mult sau mai puțin arbitrare, rezultatele fiind greu de apreciat dar deviind, în orice caz, tendințele inițiale ale acesteia, cel puțin temporar (acest „temporar" poate reprezenta secole sau milenii !). Astfel, în timp ce teoreticienii hinduși se interesau de sistemul raporturilor față de „tonică" și abandonau aproape complet unele forme de polifonie pe care le cunoscuseră altădată, chinezii, dimpotrivă, n-au conservat decît sistemul ciclic care subînțelege transpoziția și care este înrudit sistemului pitagorician (22, [69]). Scara pentatonică, scara ce a dominat muzica chineză, nu pare să fi fost la origine o gamă populară (22, [69–70]). Există numeroase forme de pentatonice modale cunoscute de hinduși și din care celelalte game pot fi derivate, dar nu există decît o singură formă de pentatonică ciclică, corespunzînd lui *râga Bhupâli* indian, a cărei supremație a condus la dispariția tuturor celorlalte game modale în zonele unde domină sistemul ciclic (22, [70]). O situație similară se întîlnește și în evul mediu european. „Cele două inovații capitale ale lui Guido [d'Arezzo] sînt fixarea portativului muzical [...], apoi suprimarea absolută a tot ce nu era diatonic în cînturile bisericești. Pînă la el, tratatele despre diviziunea monocordului descriu proporțiile celor trei genuri, diatonic, cromatic, enarmonic [...]. După el, tratatele nu mai vorbesc de aceste sunete instabile și cu fluctuație, chiar și notația lor dispare din cărți" (23, [52]). Menționăm totuși că genul cromatic a „rezistat" în muzica bizantină; el a fost prezent de la începuturile acesteia, nefiind introdus doar în secolele XV—XVI—XVII, așa cum se susține uneori.

26. Desigur că folclorul, mai „neglijat" și, deci, mai ferit de asemenea intervenții, a evoluat în alte condiții; astăzi nu se mai poate nega însă că interacțiunile sale cu muzica „cultă" au lăsat urme importante în amîndoi termenii acestei relații. Și aici întîlnim două poziții „extremiste", care neagă — respectiv, acordă — folclorului rolul decisiv. „Poporul nu produce; el reproduce (Brouwer, Meier, Naumann)". Această teorie, a „bunurilor culturale căzute [Gesunkenes Kulturgut] și prefăcute de întrebuințarea poporului nu este aplicabilă în aceeași măsură cîntecului popular al diferitelor popoare" (15, [7,8]). De aici derivă (uneori, desigur justificat) concepția că ceea ce contează nu este *de unde* a provenit un cîntec popular, ci *ce* a devenit acesta. « Peu importent les modalités de sa génèse (Davenson) [...] Bartók ou Lajtha [...] vont même jusqu'à chercher dans la variation la clef du grand mystère de la création populaire » (9, [37]). Sau, « il y a divers degrés de populaire (Greyerz etc.) » (9, [40]). Pe de altă parte, „istoricul Guido Adler, unul dintre întemeietorii științei muzicii și a metodologiei ei, consideră astfel coralul și muzica populară ca fundamente ale minunatei clădiri ale artei muzicale apusene

[...]. Zorile muzicii apusene nu se ivesc decît în penumbra modurilor antice și medievale, în urma declinului și apoi a dispariției lor din arta creatoare a Renașterii și barocului", cu toate că se remarcă „întrebuințarea pînă în zilele noastre, de către arta populară, a scărilor antice modale (M. Emmanuel)" (15, [9]). Mai sintetic formulat, « on voit la musique savante ou bien revenir à ses sources, lorsqu'elle s'est constituée par une stylisation très poussée de ses éléments premiers (comme en Europe); ou bien rester liée à son aînée par les racines, lorsqu'elle a conservée ces éléments ancestraux » (11, [173]). « Il n'est que d'ouvrir le premier manuel d'histoire venu, pour apprendre que la musique non écrite nourrit ou colore l'écrite, à tout le moins, du XIII[e] siècle au XX[e] » (10, [160]), sau, încă mai generalizat, „principiile evoluate, derivate și cele elementare, originare, se reîntîlnesc periodic" (26, [364]).

27. Contactele și amestecurile între culturi muzicale nu se reduc numai la acest plan, folclor/artă cultă. Iată și alte tipuri de relații, fiecare dintre ele cu implicații asupra acestui prim plan. « Un certain nombre de formes et de théories de la musique indienne ont été apportés par les Arabes en Espagne, par les Turcs et les Tziganes en Europe Centrale, tandis que les modes de la musique religieuse se propageaient dans l'Europe du Nord par Byzance et Rome. Ces chemins longs et détournés expliquent certains changements et les interprétations nouvelles qui ont été données aux théories originelles » (22, [116]). O întreagă cultură muzicală se poate dezvolta în jurul unui „nucleu teoretic". „The nomenclature and the tonsystem of Buddhism bear the same relation to Japanese art-music traditions as the Catholic Gregorian chant theories do to growth of Western musical styles » (32, [189]). Ideea că muzica Greciei antice se integrează într-un vast ansamblu ale cărui trăsături marcante se regăsesc identice în China și al cărui centru trebuie căutat în interiorul Asiei a fost exprimată de Curt Sachs („Die Musik der Antike") (11, [176–177]). În acest domeniu, europenii nu sînt decît indirect moștenitorii Greciei, deoarece opera muzicologilor, filozofilor și metodicienilor greci s-a propagat pînă în Europa prin intermediul arabilor (22, [126]). „Formarea cultului creștin — deci și a muzicii — are loc, pînă către secolul VII, mai mult în focarele culturale asiatice decît la Constantinopol (care numai din secolul IX devine centrul imnografic și muzical al lumii ortodoxe)" (19, [77]). Această filieră poate justifica, parțial, poziția ciudată a sistemului „pentatonic" în muzica de cult europeană (relativ frecvent în practică, dar complet neglijat de către teoreticieni). „Rolul însemnat al pentatonicii este de căutat, în primul rînd, în formulele melodice care au fost folosite în practica muzicii cultice înainte de stabilirea octoechos-ului, în răsărit ca și în apus. Odată cu fixarea celor opt moduri bisericești, formulele melodice pentatonice au suferit influența lor [...]. Pînă tîrziu, în secolul al XIII-lea și al XIV-lea se recunoaște rolul pentatonicii în melodiile transmise în muzica profană ca și în cea spirituală" (15, [21]).

28. Afirmînd caracterul universal, „intemporal" al acestor structuri, vom situa acest demers pe baze mai sigure, mai puțin supuse speculațiilor „istorizante" (cărora nu le negăm, desigur, importanța, în calitate de ipoteze, mai ales în legătură cu unele situații concrete, bine cunoscute și stăpînite sub aspect sistematic). « Déterminées par des facteurs physiques irréductibles et omniprésents, ses caracteristiques „que l'on voit

apparaître régulièrement identiques, dans les contrées et à des époques infiniment éloignées les unes des autres" (Robert Lachmann), n'autorisent aucune attribution régionale ou sociale ; ni, ajouterons nous, aucune chronologie absolue. Rigoureusement „naturel", indépendant de toute spéculation et antérieur à toute théorie, le pentatonique n'est primordial que relativement, par rapport aux musiques dites „savantes" ou „artistiques", consciemment élaborées, à des moments historiques indifférents, à partir de sa substance élémentaire, comme l'hellénique, la perso-arabe ou la nôtre » (8, [313]). Deja în 1875, Gevaert afirma că existența „scării pentafone" la popoare de origini diferite și la civilizații foarte inegale a fost semnalată de mult timp, fără a se remarca faptul că acest fenomen este universal, că un același principiu prezidează formarea sistemului muzical, fiind vorba de acțiunea unei legi generale a organizării fiziologice a omului. Scara de cinci trepte ar fi astfel simbolul acestor începuturi comune și prima etapă pe care muzica umană a parcurs-o în orice colț al globului (J. Écorcheville) (8, [312–312]). Sau — „Musikalische Elementargedanken der Menschheit können an verschiedenen Stellen der Erde ohne geschichtlichen Zusammenhang enstanden sein" (36, [189]). Mai aproape de noi și mai controlabilă, aparent, și o artă muzicală de tip „savant" (sau „semi-savant"?) cum este cea gregoriană poate da dovadă de o longevitate impresionantă, „istoria" ei reală fiind mult mai complexă (și deci, contestabilă) decît ar rezulta din consemnarea surselor „oficiale". „Arta gregoriană, chiar dacă a avut o vîrstă de aur între secolele VII și XI [...] a cunoscut variații de stil și, în ciuda unei lungi serii de diferite decadențe, mai ales între secolele XVI și XIX, a supraviețuit prin practica zilnică urmată de biserica latină timp de 1 300 de ani" (23, [85]). Să revenim însă la un nivel mai general. Bazele structurilor muzicale ar constitui-o acele „Naturgesetze" ascunse în fenomene, legate de constante psihofiziologice ale omului, a căror studiu ne duce spre o perioadă „anteistorică" a muzicii (10, [159]). « Ce comportement psychique met l'homme moderne devant un fait qu'il tarde encore à saisir : c'est l'intemporalité des créations dites primitives » (13, [216]). « Affranchis des servitudes spatiales, les faits spirituels premiers le sont non moins des temporelles, ou, plus précisément, de la chronologie absolue qui nous sert à définir la durée. Ils ne sont vieux, nouveaux ou périmés que par rapport les uns aux autres, non à quelque date de notre Histoire » (12, [198–199]). Concluzia lui C. Brăiloiu este dură, dar logică. « Les méthodes historiques sont inaptes à l'exploration de l'intemporel » (10, [149]).

29. Aceste sisteme pot fi folosite instinctiv sau explorate conștient ; în orice caz, accepțiunea lor în folclor diferă de cea dintr-o artă de tip cult. Variatele formalizări existente în teoria modernă asupra modurilor (de exemplu, la O. Messian, W. Berger, A. Vieru etc.) se află cu schița de sistematizare propusă într-un raport similar cu cel dintre „sistem artificial" și „sistem natural", finalitatea acestor orientări fiind diferită. Desigur, necesitatea conciziei ne obligă din nou la schematizare, deoarece problema este mai complicată în realitate. Teoriile contemporane asupra modurilor „artificiale" (W. Berger le numește „categoria modurilor obținute prin sinteză", opunîndu-le modurilor „organice") (3, [306]), uneori construcții impresionante prin coeziunea lor, se bazează în exclusivitate pe scara „temperată", exploatîndu-i posibilitățile combinatorii și creînd

iluzia că aceste sistematizări ar cuprinde și „modurile" antice, medievale, populare etc. „Modurile expuse aici [...] reprezintă o ramificație în arborele unic al tipologiei modale văzute în ansamblul ei. Totodată ele au multe asemănări cu scările parțiale : tricordice, tetracordice, pentacordice [...]. Ele se pot situa în tipologia generală a modurilor drept o ramură [...]. Modurile lui Olivier Messiaen, de exemplu, se bazează pe anumite tipuri de succesiuni, consecvent distribuite în cadrul modului" (3, [337]). „În studierea unui material imens și diversificat acești iluștri cercetători [n.n. — cei citați de G. Breazul] trec adesea asupra unui adevăr elementar : că diversele scări pentatonice sînt lecturi circulare ale uneia și aceleiași structuri, întocmai cum modurile medievale sînt lecturi circulare ale structurii perfect diatonice" (35, [184]). De fapt, prin studiul „modurilor artificiale", acești autori nu se ocupă de *moduri*, în întregul înțeles complex al acestei noțiuni, ci de simple scări muzicale ce se pot construi în cadrul sistemului „temperat", scări ce pot prezenta doar analogii limitate și, uneori, înșelătoare cu sistemul „pentatonic" „modal". Dacă facem însă abstracție de exclusivismul opticii (cea a scării „temperate" occidentale), atunci justețea unor observații apare indiscutabilă. „Experimentul folosește datele mijlocite de practica muzicală și influențează la rîndul lui această practică [...]. Raportul dialectic dintre modurile organice, cercetarea experimentală, teoretizarea și clasarea acestora se manifestă de timpuriu etc." (3, [306]).

30. Considerăm inutil a mai comenta faptul că lipsa de cunoștințe matematice, a noțiunilor de teoria muzicii etc. la purtătorii tradiționali de folclor nu exclude existența obiectivă a unor (posibile) complicate raporturi matematice în sistemele melodice folosite instinctiv, într-un mod asemănător cu existența acestora în fenomene naturale, sau — pentru a reveni la teoriile antichității — în sistemul planetar. « On n'y a longtemps discerné aucune loi ; mais les recherches tendent, de plus en plus, à pruver qu'elle est régie par des prescriptions sévères, obéïes d'instinct, et que, sans en avoir la moindre conscience, le primitif est capable de respecter les principes (que le chercheur occidental ne démêle qu'au prix de grands efforts) de véritables systèmes musicaux toujours rigoureux, parfois remarquablement subtils » (11, [171]). « Les nombreuses solutions permises par l'enchaînement des consonances ont été, sans exception, utilisées d'instinct, la théorie n'en pouvant donner, après coup, que des systématisations plus ou moins rationnelles, mais inévitablement fragmentaires » (8, [323]). « La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive » (11, [171]).

31. În folclorul muzical românesc aceste sisteme s-ar regăsi : sistemul „acustic", în special în muzica instrumentală (semnale de bucium, melodii tipice executate la tilincă, drîmbă și la alte instrumente „naturale", unele fluiere, vioară etc. ; de remarcat totuși că, o mare parte dintre scările muzicale instrumentale găsite de T. Alexandru nu se înscriu în acest sistem) (1, [43, 54, 168, 174–186 etc.]) ; sistemul „pentatonic" poate fi recunoscut în muzica vocală (în genurile rituale — de primăvară, vară, iarnă, de nuntă, funebru etc., în doină sau unele cîntece) ; sistemul „modal" și cel „temperat", mai puțin diferențiabile (ultimul cucerind treptat teren în detrimentul

celuilalt) în toate genurile, inclusiv în cele considerate „mai noi". (Ar fi poate interesant de studiat dacă, în muzica vocală, sistemelor „pentatonic" și „modal" nu le aparține și un tip de emisie vocală specifică, cerută de modul de generare al intervalelor tipice.) În melodica de dans — poate cea mai eterogenă — sau în cîntecul propriu-zis, coexistă, în proporții diferite, toate cele patru sisteme; cazurile pure sînt rare, contactele între sisteme și contradicțiile dominînd. De cele mai multe ori poate fi definită, totuși, structura de bază a unui sistem predominant, în fiecare caz concret. Această exemplificare sumară trebuie acceptată, desigur, în liniile ei cele mai generale.

32. Teoria asupra acestor sisteme reprezintă o modelare a unei realități continui, deci, o aproximare care aparține, inevitabil, atît obiectului cercetat, cît și subiectului care efectuează cercetarea. Ea este expresia unei necesități reale legate de etapa actuală de cunoaștere a folclorului muzical românesc sau european, a diferitelor tipuri de muzică extraeuropeană, etapă ce impune o viziune unitară, de ansamblu, asupra unui material extrem de bogat și divers.

BIBLIOGRAFIE

(Trimiterile din text se referă la lista bibliografică ordonată alfabetic după numele autorilor; prima cifră trimite la autorul respectiv, a doua cifră la pagina sau paginile din publicația citată.)

1. Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, Ed. muzicală, 1956.
2. Bárdos, Lajos, *Natürliche Tonsysteme. Methode ihrer Messung*, în *Studiae Memoriae Bêla Bartók Sacra*, Budapesta, Ed. Academiei de științe ungare, 1979.
3. Berger, Wilhelm, *Moduri și proporții. Studii monografic*, în „Studii de muzicologie", I, București, 1965.
4. Brăiloiu, Constantin, *La rythmique enfantine*, în *C. Brăiloiu, Opere I*, București, Ed. muzicală, 1967.
5. Brăiloiu, Constantin, *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în *ibid.*
6. Brăiloiu, Constantin, *Le rythme aksak*, în *ibid.*
7. Brăiloiu, Constantin, *Un problème de tonalité*, în *ibid.*
8. Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe*, în *ibid.*
9. Brăiloiu, Constantin, *Folklore musical*, în *C. Brăiloiu, Opere II*, București, Ed. muzicală, 1969.
10. Brăiloiu, Constantin, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, în *ibid.*
11. Brăiloiu, Constantin, *L'Ethnomusicologie II. Etude interne*, în *ibid.*
12. Brăiloiu, Constantin, *La vie antérieure*, în *ibid.*
13. Brăiloiu, Constantin, *Réflections sur la création musicale collective*, în *ibid.*
14. Breazul, George, *Muzica românească de azi*, București, 1939.
15. Breazul, George, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în „Studii de muzicologie", I, București, 1965.
16. Carp, Paula, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", t. V (1960) nr. 1—2.
17. Cernea, Eugenia, *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XII (1967), nr. 2.
18. Ciobanu, Gheorghe, *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, în „Studii de muzicologie", I, București, 1965.
19. Ciobanu, Gheorghe, *Muzica bizantină*, în „Studii de muzicologie" VI, București, 1970.
20. Ciobanu, Gheorghe, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*, în Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II. București, Ed. muzicală, 1979.
21. Ciobanu, Gheorghe, *Istoricul clasificării modurilor*, în *ibid.*

22. Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris, Ed. Hermann, 1959.
23. Gastoué, Amédée, *Arta gregoriană*, București, Ed. muzicală, 1967.
24. Georgescu, Corneliu Dan, *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XI (1966) nr. 4.
25. Georgescu, Corneliu Dan, *Elemente de funcționalism în melodica de joc oltenească*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XIV (1969), nr. 2.
26. Georgescu, Corneliu Dan, *Sensul valorificării folclorului în creația compozitorilor români contemporani*, în „Revista de etnografie și folclor" t. XVI (1971) nr. 5.
27. Georgescu, Corneliu Dan, *Considérations sur une musique « atemporelle »*, în « Revue roumaine d'histoire de l'art », tome XVI (1979).
28. Georgescu, Corneliu Dan, *Observații asupra unor elemente de sintaxă unitare în folclorul muzical românesc*, mss. 1980.
29. Ghyka, Matila, *Essai sur le rythme*, Paris, Ed. Gallimard, 1938.
30. Kahane, Mariana, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 24 (1979) nr. 1.
31. Lendvai, Ernő, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, în *Béla Bartók. Sa vie et son œuvre*, Budapesta, Ed. Corvina, 1956.
32. Malm, William, *Music Cultures of the Pacific, The Near East and Asia*, New-Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1977.
33. Oceanu, Gabriela, *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă*, în „Studii de muzicologie", IX, București, 1973.
34. Riemann, Hugo, *Musiklexikon*, Berlin, Max Hesses, 1929.
35. Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, București, Ed. muzicală, 1980.
36. Wiora, Walter, *Älter als'die Pentatonik*, în *Studiæ Memoriae Béla Bartók Sacra*, Budapesta, Ed. Acad. de științe ungare, 1956.

SUR UNE DÉFINITION DES SYSTÈMES MÉLODIQUES

Résumé

L'étude ci-présente peut-être regardée comme une tentative de synthèse basée sur des contributions de diverses sources, quelquefois divergentes, contributions citées et commentées largement.

On s'occupe successivement de problèmes suivants — 1) l'importance de la notion de système mélodique pour toute l'histoire de la musique; 2) l'acception générale de la notion de « système » en ethnomusicologie; 3) la longue tradition de ces préoccupations et 4) les contradictions qu'y dérivent; 5) la signification particulière de la structure mélodique en rapport avec d'autres; 6, 7) l'énumération de quelques modèles de systèmes rythmiques et mélodiques appartenant à C. Brăiloiu; 8) les relations entre musique vocale et instrumentale; 9) la contribution essentielle de A. Daniélou (l'idée de diviser l'octave selon certains principes mathématiques); 10) les arguments de Daniélou et d'autres sur la relation musique/mathématique; 11, 12) la définition d'un système mélodique comme un groupement cohérent d'échelles musicales, existantes ou possibles, y compris certaines de leurs qualités, autour d'un « mécanisme génératif » propre; 13—16) la description des quatres systèmes mélodiques (dénommés symboliquement « acoustique », « pentatonique », « modal », « tempérés »); 17) la spécificité de l'organisation fonctionnelle de chaque système; 18) quelques observations effectuées sur le folklore (la « flexibilité fonctionnelle »

et ses trois degrés) ; 19) le « noyau » d'un système, les sous-systèmes, les « zones de diffusion », la base commune ; 20) les trois « lignes de force » qui actionnent sur le noyau d'un système (les consonances parfaites, la possibilité de transposition, la présence des degrés proches) ; 21, 22) les points de contact entre les systèmes (et l'impossibilité de l'existence d'une « gamme universelle ») ; 23, 24) la vision strictement historique sur la musique (la contradiction entre l'attitude évolutionniste et celle structuraliste) ; 25) la relation entre la théorie et la pratique musicale ; 26, 27) les contacts et les mélanges entre les cultures musicales (particulièrement entre le folklore et l'art savant) ; 28) l'idée du caractère universel, « intemporel » de ces structures ; 29, 30) l'utilisation instinctive ou l'exploration consciente de ces systèmes ; 31) l'exposé de quelques preuves de l'existence de ces systèmes dans le folklore musical roumain ; 32) le caractère relatif du rapport entre le « modelage » proposé et la réalité musicale continue.

TENDINȚE ACTUALE ÎN EVOLUȚIA OBICEIURILOR POPULARE ROMÂNEȘTI

ALEXANDRU POPESCU

Prin continua lor evoluție, ca și prin modalitatea directă de reflectare a concepției despre lume și viață a poporului, obiceiurile conservă și exprimă valori etice, estetice, sociale și formativ-educative, apte de a asigura integrarea lor, ca forme ale culturii populare, în contemporaneitate.

Considerarea obiceiurilor populare ca *sistem social-cultural funcțional* oferă posibilitatea teoretică de elucidare a caracterului determinat și, în același timp, specific al evoluției lor, ca și a faptului că acest proces reprezintă rezultatul unor transformări, decantări, mutații și adaptări, atît de natură structurală, cît și funcțională, fenomene integrate acțiunii legilor generale ale evoluției societății și culturii, în cadrul unui anumit specific național.

În ultimă instanță, evoluția obiceiurilor populare este evoluția acelor valori care alcătuiesc motivația și, în același timp, factorul lor dinamic, explicînd integrarea acestor fenomene între celelalte forme ale culturii populare, în contemporaneitate, ca și necesitatea valorificării lor creatoare. Există însă și anumite argumente specifice în favoarea unei cercetări lărgite a evoluției actuale a obiceiurilor populare, atît pe planul investigației fundamentale, teoretice, cît și al celei aplicative, în vederea valorificării lor în cele mai diverse forme :

— datorită raporturilor directe, în care se află cu felul de trai și mentalitatea socială, obiceiurile populare reprezintă indicatori de bază ai modificărilor intervenite în cadrul acestor domenii ;

— tot datorită acestor raporturi directe cu cele mai importante sectoare ale creației materiale și spirituale, obiceiurile au cunoscut o evoluție continuă, aflîndu-se, pînă astăzi, într-un proces de permanentă transformare ;

— deoarece obiceiurile populare reprezintă, de fapt, norme îndătinate de comportament social, modalități spirituale de integrare a omului în natură și societate, deci perspective proprii de înțelegere a lumii și vieții, cercetarea evoluției lor poate contribui la definirea specificului național al culturii și civilizației populare românești, pînă în contemporaneitate ;

— datorită specificului lor sincretic, caracterizat prin faptul că la structurarea lor concură atît elemente de natură materială, cît și spirituală, obiceiurile populare oglindesc transformările survenite în diverse domenii ale vieții sociale, exercitînd, la rîndul lor, o anumită influență asupra acestora.

Rev. etn. folc., tom 26, nr. 2, p. 165—177, București, 1981

Acestea sînt doar cîteva argumente care pledează pentru *necesitatea și actualitatea cercetării evoluției obiceiurilor populare în contemporaneitate, a integrării lor* atît pe plan sincronic, în sfera culturii naționale, cît și diacronic, deci între formele încă viabile ale spiritualității românești, apte de a juca un anumit rol în cadrul acesteia.

Deși nu s-a bucurat încă de atenția cuvenită, problema stadiului și a principalelor tendințe de evoluție a obiceiurilor populare a atras interesul unora din cei mai reputați specialiști ai domeniului. Pentru a ne referi doar la considerații exprimate în ultima vreme, amintim opinia lui Mihai Pop, după care „Obiceiurile fiind parte integrantă permanentă și ne-eliminabilă a modului de trai al oamenilor [...] continuă să-și păstreze, în mare parte, funcțiile și formele vechi". Trecînd în revistă modificările funcționale, de lexic, prin care au trecut obiceiurile tradiționale, pînă la cele nou apărute, același autor subliniază caracterul lor național concretizat „prin ceea ce subliniază, prin momentele deosebite pe care le marchează și prin modul specific național, românesc în care realizează această marcă. Sînt naționale prin esența lor, dar și prin rezonanța pe care au căpătat-o în viața culturală de azi a țării, prin locul pe care îl ocupă în cultura contemporană românească" [1].

Aducînd în discuție actualitatea obiceiurilor, dar și modificările de profunzime intervenite în cadrul lor, în contextul mai larg al culturii populare, Alexandru Amzulescu subliniază că : « În fond, asistăm la dezechilibrarea și destrămarea vechiului „sistem" al oralității tradiționale folclorice — să zicem din anii 1900—1940 — și la constituirea treptată și consolidarea, sub ochii noștri, a unui nou sistem al culturii populare, cu noile sale aspecte și coordonate ponderale la scară națională ». În cadrul acestor procese, „Obiceiurile sînt și ele tot mai mult frecventate, mai cu seamă pentru latura lor pitorească și spectaculară, adeseori fructificată sau speculată scenic, dar cu destrămarea și ruperea vechii lor funcționalități și semnificații intrinseci" [2].

★

În ciuda afirmării din ce în ce mai marcate a importanței cercetării stadiului actual al obiceiurilor populare, este dificil de vorbit, în momentul de față, de realizarea unei unități de puncte de vedere asupra acestei probleme. În general, există o polarizare a opiniilor între cele două puncte de vedere extreme, dintre care unele afirmă păstrarea celei mai mari părți a fondului tradițional, în forme mai mult sau mai puțin modificate, iar altele consideră că cea mai mare parte a obiceiurilor sînt pe cale de dispariție sau, în tot cazul, s-au îndepărtat apreciabil de formele îndătinate.

În general, relativa penurie de interpretări nuanțate, realiste, cu privire la stadiul actual al obiceiurilor se datorează nivelului încă insuficient de cunoaștere al realității concrete, de teren, numărului încă destul de redus de culegeri, lucrări teoretice (monografice) asupra unor categorii de asemenea fenomene sau a unor zone în care ele se manifestă. Fără în-

[1] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1976, p. 175—177.

[2] Alexandru Amzulescu, *Folclorul și folcloristica românească în ultimele trei decenii*, în „Memoriile secției de științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. România", Seria IV, tomul I (1977—1978), p. 101.

doială, elaborarea *Atlasului etnografic al României*, care își propune și surprinderea stadiilor principale de evoluție a celor mai importante obiceiuri (în jur de anul 1900 și cel actual) va reuși să remedieze, în mare măsură, asemenea lacune, dar problema unor investigații și interpretări specifice ale aspectelor de bază ale evoluției obiceiurilor, în cadrul procesului general de integrare a culturii populare, rămîne deschisă, reclamînd elaborarea unor lucrări speciale.

Există desigur și dificultăți obiective în calea rezolvării problemei în discuție : în principal, este vorba de faptul că transformările destul de intense și rapide care se produc, în mod diferențiat, în interiorul anumitor categorii de obiceiuri, în cadrul anumitor zone, fac foarte dificilă stabilirea, „fotografierea" fondului de obiceiuri încă existente, adică practicate în mod nemijlocit, la un moment dat.

Însăși stabilirea acestui moment relativ, adică al secțiunii de timp, care ar marca trecerea de la formele tradiționale, ce au conservat mai multe elemente arhaice, la cele pe care le numim „actuale" sau „contemporane", în cadrul cărora mutațiile au devenit cu adevărat de profunzime, afectînd chiar existența sau, în tot cazul, semnificația mai veche a obiceiurilor populare, este extrem de greu de stabilit. De fapt, etapele mai noi, care ne interesează, nu sînt decît stadii ale unui continuu proces de evoluție, care au marcat transformarea treptată a structurii și funcțiilor originare ale obiceiurilor, pe care nu le mai putem decît presupune.

În ceea ce ne privește, atît cît ne permite cunoașterea materialului concret, consemnat de culegeri mai vechi, și, bineînțeles, în funcție de aprecierea cadrului istoric-social și cultural, considerăm că ultimele etape generale, pe care le mai putem stabili, coincid, succesiv, cu începuturile destrămării comunităților de tip tradițional și ale pătrunderii capitalismului în agricultură din ultimele decenii ale secolului trecut (1), cu transformările antrenate de modificările politice și social-economice din primele decenii ale secolului nostru (2) și, în sfîrșit, etapa contemporană, marcată de transformarea socialistă a agriculturii(3).

În cadrul tentativei noastre de *stabilire a unor puncte de vedere, repere teoretice asupra stadiului actual de evoluție al obiceiurilor populare*, ne propunem abordarea, cu predilecție, a conținutului și sensurilor transformărilor antrenate de ultima etapă stabilită mai sus. În principal, ne vom referi la obiceiurile aparținînd așa-numitului „fond tradițional", dat fiind că abordarea formelor ceremoniale noi, apărute în acest răstimp, datorită cristalizării unor noi cadre social-culturale, profesionale, artistice etc. necesită o abordare aparte.

În sfîrșit, conștienți de faptul că stabilirea, cu mai multă sau mai puțină precizie, a detalierii fondului de obiceiuri existente la un moment dat este, practic, imposibilă, ne vom preocupa, în principal, de *determinarea tendințelor generale de evoluție a obiceiurilor populare în contemporaneitate*, deci de stabilirea unui repertoriu general al principalelor cicluri, a cauzelor care determină transformările intervenite în interiorul lor, ca și a principalelor categorii de modificări structurale și funcționale.

*

„Se păstrează în întreaga țară obiceiurile de Anul Nou cu bogatul și foarte interesantul lor repertoriu de colinde, cu pitorești jocuri cu măști. Se păstrează, de asemenea, unele obiceiuri legate de muncile agricole sau de păstorit, unele moduri tradiționale de a sărbători zilele însemnate ale anului. În nordul și în sudul Transilvaniei se păstrează obiceiul de a sărbători pe plugarul care a ieșit primăvara primul pe ogor. În sudul și în nordul Transilvaniei se păstrează șezătorile și obiceiul cununii de secerat, care încheie muncile de recoltare. În Maramureș și Oaș se păstrează obiceiuri păstorești tradiționale. În Cîmpia Dunării este într-o etapă de înflorire Călușul. Căsătoriile se fac în toate zonele folclorice după rînduiala obiceiurilor locale și ceremonialul lor păstrează încă pitorescul, culoarea tradițională" [3]. Acest tablou sintetic al stadiului obiceiurilor, consemnat, în urmă cu peste un deceniu, de Mihai Pop, s-a păstrat, în liniile sale generale. Totuși, mutațiile destul de rapide care au avut loc și sînt în continuă desfășurare îl fac amendabil, ca, delaltfel, orice încercare de a fixa în detaliu repertoriul de obiceiuri încă în funcțiune la un moment dat. De aceea, în cele ce urmează, vom încerca și noi surprinderea *stadiului principalelor cicluri și categorii de obiceiuri, cu specificarea conținutului și tendințelor de bază* care le afectează, păstrîndu-ne bineînțeles rezerva referitoare la unele transformări specifice, din cadrul anumitor zone, care, în actualul stadiu de investigare al problemei, cum arătam, nu pot fi cunoscute în totalitatea lor. În tot cazul, o asemenea trecere în revistă a principalelor componente ale repertoriului de obiceiuri actuale este necesară tocmai pentru determinarea sensurilor transformărilor sale.

În ceea ce privește așa-numitele *obiceiuri calendaristice*, trebuie menționate mutațiile profunde care au avut loc în structura lor. Continuă să aibă o poziție de prim ordin obiceiurile legate de marcarea celor mai importante date ale ciclului natural, deci ale calendarului tradițional, mai ales acelea ce au o rezonanță socială și etică mai largă.

Obiceiurile de Anul Nou, în general destul de cunoscute în majoritatea zonelor țării, s-au păstrat destul de bine, cunoscînd, în general, o evoluție organică. Din cadrul acestei categorii, unele se impun cu mai multă pregnanță în anumite zone. Astfel, dacă pentru Oltenia sau Argeș s-a dovedit că obiceiul colindatului „reprezintă... cel mai vechi și totodată cel mai viu obicei al ciclului de iarnă" [4], pentru altele, cum ar fi, de pildă, Moldova, jocurile cu măști și diferitele forme ale teatrului popular sînt categoriile care continuă să fie practicate cu cea mai mare intensitate.

Referindu-ne, în mod direct, la colindat, este de menționat că în unele părți ale țării, cum ar fi zona Buzăului, dar și altele, el își păstrează, în ceea ce privește melodia și textul, aspecte de relativă vechime [5]. Greutatea specifică a colindatului continuă să rămînă destul de mare și în alte regiuni, cum ar fi Loviștea, în care specia folcloristică cea mai frecventă rămîne, fără îndoială, colinda (în această parte a țării, ca și pe Valea Lo-

---

[3] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XVI (1971), nr. 5, p. 355–356.

[4] Mariana Kahane, *Obiceiul colindatului în satele Lupșa de Sus (Strehaia — Oltenia) și Bărbătești (Horezu — Argeș)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. X (1965), nr. 4, p. 425.

[5] Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Date inedite privind practicile folclorice tradiționale de Anul Nou în zona Buzău*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XVI (1971), nr. 4, p. 311.

trului sau în Hațeg, obiceiul în discuție s-a conservat în condiții din cele mai bune)[6].

În legătură cu rolul de seamă jucat încă de acest obicei, s-a arătat că el se explică „prin conținutul său, legat de cele mai de seamă aspirații omenești — munca și viața prosperă — prin caracterul său viguros și prin faptul că antrenează în mod activ întreaga colectivitate sătească la exercitarea lui la o tensiune psihică înaltă" [7]. La aceste considerații le adăugăm pe cele legate de unele trăsături și perspective de evoluție ale obiceiului în discuție. În primul rînd este vorba de caracterul încă „deschis" pe care îl are această evoluție, obiceiul colindatului, mai ales în ceea ce privește textul său, neîncetînd să-și adauge componente actuale (referințele la succesele în muncă, urări legate de aspectele concrete ale vieții satului contemporan etc.). Îmbinarea dintre motivele vechi și cele de sorginte actuală fac din colindat un obicei legat în mod direct atît de mentalitatea contemporană a satului, cît și de preferințele sale artistice.

O răspîndire destul de mare continuă să o aibă Plugușorul. Cauzele caracterului încă viu al acestui obicei sînt, de asemenea, legate de valoarea socială și etică a semnificației sale: laudă muncii, augurarea activității creatoare.

O serie de probleme speciale în ceea ce privește circulația obiceiurilor amintite se ridică datorită faptului că, în unele zone, ele sînt practicate, în momentul de față, de copii, în special.

Fără a avea răspîndirea obiceiurilor discutate pînă acum, alte manifestări tradiționale, legate de marcarea festivă a Anului Nou, precum diferite forme de jocuri cu măști sau de teatru popular au încă o existență destul de intensă în anumite zone ca, de exemplu, Moldova și Bucovina. Tendința principală ce se manifestă în evoluția acestor obiceiuri constă, în primul rînd, în accentuarea spectaculozității unor jocuri („căiuții", „capra", „malanca" etc.) atît prin îmbogățirea plastică a măștilor, cît și prin accentul pus pe componenta coregrafică. Desigur, aici trebuie luate în discuție și unele tendințe de supraîncărcare, de supralicitare a aspectelor spectaculoase, mai ales în situația în care aceste obiceiuri sînt valorificate scenic.

În ceea ce privește alte obiceiuri din ciclul calendaristic, este de menționat că ele s-au păstrat în măsura în care aspectele magice au fost înlocuite cu altele direct legate de componentele estetice, etice sau sociale. Ca să dăm un singur exemplu, ne vom referi la obiceiurile legate de „ramura verde", care și-au pierdut caracterul apotropaic în favoarea celui augural.

Un caz aparte îl constituie acela al Călușului, care, după ce, într-o anumită perioadă, și-a pierdut apartenența calendaristică (a încetat să mai fie practicat la o anumită dată), în ultima vreme s-a transformat aproape total într-un spectacol, ceea ce a însemnat accentuarea anumitor componente ale sale, cum ar fi cele coregrafice, dezvoltate pînă la virtuozitate.

Deși în ultimele decenii au avut loc transformări de profunzime în structura economiei rurale, se poate aprecia totuși că ciclul *obiceiurilor*

---

[6] C. Mohanu, *Obiceiul colindatului în Țara Loviștei (I)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XV (1970), nr. 3, p. 217—218.

[7] M. Kahane, *op. cit.*, p. 428.

de muncă își păstrează, în linii generale, coerența. O bună parte din obiceiurile ce pot fi integrate acestei categorii (care se diferențiază, după părerea noastră, de cele calendaristice prin raporturile lor funcționale mai directe cu anumite momente de muncă) continuă să fie practicate, datorită semnificației lor sociale-etice largi, a legăturii lor nemijlocite cu ethosul muncii. Bineînțeles, în structura lor au intervenit transformări de profunzime prin dispariția unor componente magice sau transpunerea lor în alte sfere spirituale. Acele dintre obiceiurile a căror structură și semnificație nu au rezistat (prin căderea în desuetudine a elementelor magice), au dispărut. Este, de pildă, cazul Paparudei sau al Caloianului, o anumită persistență a lor, pînă în ultimele decenii, putînd fi explicată prin faptul că textul folcloric implicat a manifestat anumite tendințe de transformare pe linia accentuării semnificației de urare. Tot astfel, au dispărut unele obiceiuri de muncă al căror cadru de desfășurare a fost profund afectat de mecanizarea operațiilor agricole (de exemplu, cele legate de „pornirea plugului").

Un caz tipic de adaptare a unor obiceiuri populare la noile condiții îl constituie cel al ceremoniilor, existente în diferite zone ale Transilvaniei, legate de sărbătorirea celui mai harnic om din sat, semnificație care, într-o bună măsură, a înlocuit-o pe aceea cu cel ce a ieșit primul la arat, devenită, prin introducerea noilor tehnici de lucrare a pămîntului, inoperantă. Investigațiile afectate și formelor noi ale obiceiurilor în discuție, cum ar fi cele din Maramureș, unde ele poartă diverse denumiri („Udătoriu", „Tînjaua") au demonstrat că „ceea ce s-a păstrat pînă în zilele noastre reprezintă doar obiceiul ca spectacol și petrecere populară" [8]. S-a remarcat, de asemenea, la acest obicei, participarea largă a comunității satului, ca și actualitatea rezonanței sale morale, legate de prețuirea muncii și hărniciei [9].

În general, dintre obiceiurile de muncă cel mai bine s-au păstrat cele legate de începutul și sfîrșitul unei anumite activități, care, dealtfel, și în perioadele mai vechi au avut ponderea de bază. Este de remarcat că asemenea ceremonii se regăsesc în cele mai variate domenii de activitate, de la cultura cerealelor (obiceiurile de recoltare), păstorit (formarea turmei, nedeile), pomicultură, viticultură (începutul culesului) și pînă la construcții (sărbătorirea intrării într-o casă nouă). Semnificațiile lor de bază nu se mai raportează bineînțeles la aspectele magice, ci la cele de natură etică-estetică, implicate ethosului muncii.

Dintre obiceiurile din această categorie, de o atenție deosebită trebuie să se bucure obiceiurile de recoltare cu caracter lărgit — „Cununa", „Buzduganul" — persistența lor, în ciuda restructurărilor intervenite în desfășurarea operațiilor respective, datorîndu-se complexității de semnificații pe care le implică. În ciuda unor constatări pesimiste, după care, chiar după primul război mondial, mai ales datorită dispariției cadrului de

---

[8] Eugenia Cernea, *„Udătoriul" — versiune maramureșană a obiceiului agrar închinat plugarului care iese cel dintîi la arat*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XIII (1968) nr. 2, p. 163.

[9] V. Băițan, *Tînjauna — obicei tradițional din Maramureș*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XIII (1968) nr. 2, p. 161 și urm.

desfășurare (claca la seceriș), obiceiul însuși era sortit dispariției [10], existența sa a mai putut fi urmărită pînă în ultimele decenii, mai ales în acele zone în care el a cunoscut o tradiție mai puternică (Bistrița-Năsăud, pe Valea Someșului etc.). Mai mult decît atît, chiar în desfășurarea obiceiului au apărut unele momente și semnificații noi, legate de faptul că el nu mai este celebrat, de cele mai multe ori, pentru un anumit gospodar, ci pentru întreaga colectivitate de muncă [11].

Dintre obiceiurile de muncă care, în cadrul comunităților tradiționale, înlesneau întrajutorarea și schimbul de servicii, cele de tipul „tovărășiilor" au dispărut în cea mai mare parte, fiind bineînțeles înlocuite cu alte forme de organizare, iar clăcile și șezătorile s-au împuținat foarte mult, deși o serie de cercetări au probat persistența unui repertoriu folcloric specializat [12].

Cauzele acestei involuții se raportează la noile realități materiale și sociale ale satului contemporan (produsele confecționate în aceste reuniri au fost înlocuite cu cele industriale, modificări în economia de timp a țăranilor etc.) și trebuie remarcat că acest fenomen are repercusiuni și pe planul circulației folclorice, dat fiind că ocaziile în discuție prilejuiau și desfășurarea acestui proces.

În sfîrșit, mai trebuie amintit că unele practici tradiționale afectate schimbului de produse, de tipul „tîrgurilor", cunosc o nouă existență, ele găsindu-și locul și în sistemul actual al economiei rurale și lărgindu-și, în același timp, aria de cuprindere, prin accentuarea componentelor lor folclorice.

O situație aparte o au o serie de obiceiuri raportate mai larg la viața comunitară, la structura pe grupuri de vîrstă a acesteia etc. Astfel, cu unele excepții, obiceiul „Strigării peste sat" a dispărut. „Hora satului", sub înfățișarea sa folclorică, nu se mai practică decît ocazional, la anumite date. La fel s-a întîmplat și cu obiceiurile legate de existența cetei de feciori, organizarea unor reuniuni comune nemaiputînd fi constatată decît în unele zone (de exemplu, Năsăud). Bineînțeles, acest fenomen nu a dus la dezorganizarea vieții sociale a satului contemporan, ea cunoscînd noi cadre și forme de organizare.

În general, *obiceiurile legate de ciclul vieții* și-au păstrat unitatea naturală, aceeași succesiune de momente și secvențe, a căror funcție principală o constituie marcarea trecerii omului peste principalele „praguri" existențiale și a integrării sale în diferite grupe de vîrstă și sociale. Modificările care au intervenit se datorează, în principal, mutațiilor produse în nivelul de trai, mentalitatea socială și chiar în conținutul preferințelor artistice. O altă tendință de bază manifestată în existența contemporană a obiceiurilor legate de ciclul vieții este participarea largă a comunității la ceremoniile pe care le implică, fie direct, fie prin aportul simbolic al

---

[10] T. Gherman, *Răspîntii în evoluția obiceiurilor agrare la românii din Transilvania*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", t. IV (1971—1973), p. 429—431.

[11] Elisabeta Moldovanu-Nestor, *Cununa — sărbătoare a secerișului* (I), în „Revista de etnografie și folclor", t. XI (1964) nr. 6, p. 622; Alexandru Popescu, *Rumänische Erntebräuche*, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, Bonn, 1974, p. 134—137.

[12] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, *Repertoriul de șezătoare — specie ceremonială distinctă*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XIII (1968), nr. 4, p. 317—319.

unor reprezentanți ai săi (de menționat, în acest sens, rolul jucat încă de nași în aceste cadre).

Tendința amintită mai sus se concretizează în obiceiurile care succed nașterea, în lărgirea participării colectivității la unele momente solemne, cum este acela menit să consacre numele noului născut (de tipul „cumetriei"). În general, rolul și prestigiul nașilor copilului se află în continuare la mare cinste, ele fiind marcate constant în diferite momente și împrejurări de viață.

Nunta a rămas complexul de obiceiuri aparținînd ciclului vieții cu cea mai mare amploare și semnificație. Și în acest caz, cadrul participării s-a lărgit foarte mult, nunta constituind evenimentul social, de sorginte tradițională, care angajează, într-un grad înalt, spiritul de comuniune [13]. Conservarea nu numai a prestigiului, dar și a modelului ceremonial al nunții tradiționale poate fi remarcată în cele mai diferite situații, chiar atunci cînd cadrul său de desfășurare nu mai este acela al colectivității sătești, ci urbane.

Fără a avea posibilitatea, în momentul de față, de a stabili stadiul și conținutul obiceiurilor de nuntă la nivelul întregii țări, se poate face totuși afirmația că cele mai importante momente ale sale și-au păstrat forma tradițională (de exemplu, luarea miresei, aducerea sa la casa mirelui, iertăciunea, „masa mare"). Aceeași afirmație rămîne valabilă și în ceea ce privește principalii actanți ai obiceiurilor (nașii, grupul de tineri etc.) și chiar recuzita (exemplul cel mai semnificativ este acela al „steagului"). Modificările intervenite în felul de trai se reflectă în sporirea numărului de participanți (de multe ori, aparținînd noilor colective de muncă ale tinerilor căsătoriți) și în conținutul darurilor care le sînt oferite cu această ocazie. Acest din urmă aspect a suscitat o serie de luări de poziție, mai ales cu implicații sociologice, relevîndu-se tenta mercantilă pe care a căpătat-o în anumite situații. Trebuie însă subliniat că originea și semnificația de bază a acestor daruri de nuntă rămîn de sorginte tradițională și cu efect pozitiv, ele materializînd spiritul de întrajutorare al comunității față de gospodăria atunci întemeiată. O puternică influență au exercitat-o asupra repertoriului de nuntă căile mass-media, ceea ce a dus, într-o oarecare măsură, la uniformizarea sa.

Obiceiurile legate de moarte fac parte din stratul cel mai conservator al obiceiurilor populare, modificările graduale care au intervenit în cadrul lor fiind de asemenea legate de lărgirea participării, pe plan ceremonial și afectiv, a colectivității, la momentele de cumpănă pe care le presupune.

*

În intenția de a oferi o apreciere generală asupra stadiului actual al obiceiurilor populare, Mihai Pop sublinia că, în raport cu unele tendințe existente în procesul de creație și reproducere a folclorului, „de diminuare a repertoriului tradițional", „obiceiurile se dovedesc a fi foarte tenace". Același autor arată că „în aproape toate zonele, ele [obiceiurile] rezistă

[13] Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii*, Editura Academiei R. S. România, București, 1970, p. 231.

procesului de modernizare de cele mai multe ori prin mutații funcționale ce nu impietează prea mult asupra desfășurării" [14].

În ciuda formelor destul de specifice pe care le îmbracă procesul general de evoluție a fenomenelor social-culturale abordate considerăm că, chiar în acest stadiu al investigațiilor, se pot stabili *cîțiva parametri, o serie de repere, deci unele tendințe de bază concretizate în stadiul actual al obiceiurilor populare.* Sîntem desigur conștienți de faptul că multe din concluziile noastre preliminare sînt amendabile, dar le considerăm totuși necesare, mai ales în ceea ce privește antrenarea unei discuții lărgite asupra problemelor în discuție.

A. O serie din *cauzele* care determină transformările intervenite în cadrul culturii populare contemporane își exercită acțiunea, în mod specific, și în evoluția obiceiurilor. Într-o enumerare rezumativă, ele sînt, după părerea noastră, următoarele :

a) transformările intervenite în *nivelul de cunoștințe* al maselor. Aceasta determină, în cadrul domeniului în discuție, dispariția funcțiilor de natură magică, proces care a luat, în ultimele decenii, forme radicale ;

b) transformările intervenite în *relațiile și mentalitatea socială* a satului contemporan. Dispariția relațiilor de exploatare a făcut ca obiceiurile să devină cu adevărat forme de ratificare și intensificare a coeziunii colectivității, de solidaritate socială ;

c) modificările intervenite în *structura procesului muncii* în colectivitățile rurale au determinat dispariția unor obiceiuri legate de anumite ocupații tradiționale, diminuarea altora din această categorie, dar și accentuarea semnificației acelora integrate unor domenii productive actuale ;

d) creșterea *standardului de viață* și modificările intervenite în *modul de trai* al țărănimii au făcut ca o serie de obiceiuri (de exemplu, cele de muncă) să-și accentueze semnificația de augurare și celebrare a potențelor creatoare ;

e) modificările intervenite în *compoziția socială a satului* și creșterea *mobilității populației* au determinat mutații nu numai în compoziția grupurilor de purtători, actanți, ci în însăși structura obiceiurilor, deschizînd calea pentru intensificarea schimburilor culturale dintre sat și oraș ;

f) *interacțiunea culturală* dintre aceste două sfere a făcut ca obiceiurile să intre activ în circuitul de valori etice, estetice, sociale și formativ-educative, asimilînd, atît pe plan ideatic, cît și artistic, tot mai multe elemente novatoare. Trebuie subliniat că sensul acestei interacțiuni nu este, în nici un caz, univoc, obiceiurile exercitînd, la rîndul lor, o anumită influență asupra unor forme de viață, norme etice și preferințe artistice urbane ;

g) creșterea *rolului mass-media* în mediul rural, care a avut asupra obiceiurilor atît efecte generale, determinate de modificarea nivelului cultural, preferințelor artistice etc., cît și directe, prin amplificarea ariei de circulație a produselor folclorice ;

---

[14] Mihai Pop, *op. cit.*, p. 352—359.

h) în directă legătură cu influența căilor mass-media, dar și a altor forme ale vieții culturale contemporane, s-au produs mutații în *preferințele artistice* ale populației rurale, ceea ce a exercitat o anumită influență și asupra semnificațiilor și funcțiilor obiceiurilor, în special pe linia transformării lor în forme de spectacol popular;

i) direcțiile principale ale *politicii culturale*, ale *activității artistice de mase* au exercitat o anumită influență asupra obiceiurilor populare, așa cum, la rîndul lor, și-au însușit unele din tendințele manifestate în acest domeniu.

B. O altă problemă a stadiului actual al obiceiurilor populare este legată de identificarea *principalelor cauze care determină structura repertoriului de obiceiuri contemporane*, a motivațiilor procesului de selecție, transformare și integrare a lor. Cu alte cuvinte, sîntem puși în situația de a răspunde la întrebarea: care sînt motivele în virtutea cărora anumite obiceiuri își continuă evoluția și cum acționează acești factori?

Rezolvarea acestei probleme se realizează pe două planuri: pe de o parte, cel al semnificației (mesajului) obiceiurilor, iar, pe de alta, pe cel al funcției lor.

a) Din punctul de vedere al *semnificației* (*mesajului*) se poate afirma, fără echivoc, că își păstrează actualitatea și se integrează acele obiceiuri care materializează și exprimă valori etice, estetice și sociale tradiționale, corespunzătoare conștiinței sociale contemporane și își aduc, în acest cadru, o contribuție specifică. Este vorba, în primul rînd, așa cum am văzut în cursul succintei noastre analize, de acele obiceiuri care materializează principii și norme ale vieții sociale cu o profundă valoare etică. Ne referim, de exemplu, la cele legate de exprimarea ethosului muncii, deci de considerare a activității creatoare, materiale și spirituale drept principala formă de realizare a existenței omenești și de apreciere a rolului individului în societate. O altă valoare etică esențială, care asigură actualitatea unor obiceiuri, este aceea referitoare la solidaritatea umană, necesitatea relațiilor de întrajutorare și înțelegere reciprocă. În sfîrșit, necesitatea integrării armonioase, conștiente și active a omului în ciclurile existenței naturale și sociale constituie un alt principiu de viață cu valoare etică, exprimat de semnificația unor obiceiuri populare.

b) Actualitatea *funcțională* a obiceiurilor populare este, de asemenea, determinată de valoarea etică și socială a lor, ca și de aceea estetică. În cursul existenței sale, obiceiul popular, ca act, practică social-culturală a avut o multitudine de funcții, dintre care unele (mai ales acelea de natură magică) s-au estompat, au dispărut, datorită modificărilor intervenite în nivelul de cunoștințe și în mentalitatea socială, iar altele au rămas în actualitate:

— *funcția etică*: de transmitere a unor norme, principii de viață cu valoare tradițională, integrate conștiinței sociale contemporane;

— *funcția estetică*: *de* exprimare, prin mijloace artistice, de natură spectaculară, a valorilor etice, de potențare estetică a lor;

— *funcția socială*: de conservare și exprimare a unor norme de conduită socială, familială etc., tradiționale, integrate normelor actuale de comportament social. Aceasta a dus la accentuarea

caracterului colectiv al obiceiurilor, atît pe planul cuprinderii, cît și al rezonanței lor sociale;

— *funcția formativ-educativă*: care, de fapt, reiese din interacțiunea celorlalte funcții amintite, căpătînd, din ce în ce mai mult, o formă conștientizată;

— *funcția agremental-distractivă*: legată de caracterul sărbătoresc al obiceiurilor, ca și de rolul lor în economia timpului liber al maselor.

Din interacțiunea tuturor acestor funcții specifice reiese *funcția generală*, rolul și rostul obiceiurilor în viața social-culturală, de marcare ceremonială a celor mai importante momente, perioade ale ciclului natural, social și familial, de sărbătoare, spectacol popular.

C. În raport cu semnificațiile și funcțiile actuale ale fenomenelor social-culturale în discuție, vom trece în revistă cîteva din cele mai importante *transformări intervenite în structura ciclurilor de obiceiuri, ca și a principalelor lor categorii.*

În ceea ce privește structura principalelor cicluri, complexe de obiceiuri, de fapt subsisteme funcționale, este de menționat faptul că ele își păstrează, în general, cadrul și caracterele, chiar în condițiile unor mutații intervenite în componența lor, prin dispariția unor obiceiuri, transformarea structural-funcțională a altora și chiar prin apariția unor obiceiuri noi.

Astfel, destul de bine reprezentat continuă să fie ciclul obiceiurilor de muncă, care, datorită legăturilor sale directe cu baza economică, continuă să manifeste mari posibilități de adaptare, în special prin marcarea sărbătorească a momentelor de încheiere în diferite ocupații tradiționale.

Și ciclul obiceiurilor comunitare își menține importanța, deși în componența sa au avut loc și continuă să se desfășoare transformări de profunzime, datorită unor mutații calitative în înseși relațiile și viața socială a comunităților. Tendința cea mai manifestă este de impunere a acelor obiceiuri care marchează momentele cele mai importante din viața comunităților rurale sau a altor colectivități, de exemplu, profesionale (acesta este dealtfel domeniul în care au apărut destul de numeroase obiceiuri, practici noi), contribuind la accentuarea relațiilor de înțelegere, solidaritate.

Axate pe cele mai importante momente ale vieții, obiceiurile de familie își păstrează, în mod natural, coeziunea, din cadrul lor impunîndu-se cu pregnanță acelea prilejuite de integrarea tinerelor generații în viața colectivității, dintre care nunta rămîne cel mai amplu.

Cel mai afectat pare să fie ciclul obiceiurilor calendaristice, dintre care au dispărut destul de numeroase momente (mai ales acelea ce presupuneau implicații magice sau cu o rezonanță socială mai restrînsă).

În ceea ce privește relațiile dintre obiceiuri, trebuie menționată accentuarea unei tendințe mai vechi, aceea de circulație a unor motive, elemente sau chiar obiceiuri, de apropiere dintre principalele complexe, datorită interferențelor intervenite în semnificația și funcțiile unor obi-

ceiuri prin accentuarea caracterului lor sărbătoresc. De aceea se impun din ce în ce mai mult unele obiceiuri, ca, de exemplu, nunta, care concentrează motive, practici, elemente de repertoriu proprii altor obiceiuri ce au aparținut diverselor cicluri.

Problema *structurii obiceiurilor contemporane*, ca entități de sine stătătoare, are aspecte analoage cu cele examinate mai sus.

În general, obiceiurile tradiționale și-au menținut structura de bază, principalele momente de desfășurare, transformările care au loc realizîndu-se, în principal, prin estomparea sau impunerea, dispariția sau apariția, modificarea unor componente, secvențe, deci acte, practici sau elemente de repertoriu.

Se constată că structura obiceiului, constituită din succesiunea unor practici ceremoniale, manifestă o mai mare stabilitate decît repertoriul său artistic, care, urmînd necesitățile de semnificație și funcționale, își afirmă totuși tendința de a asimila o mai mare cantitate de elemente, motive eterogene. Explicația rezidă desigur în plasticitatea sporită a actului artistic, dar și în influența tot mai mare a căilor mass-media. S-a ajuns astfel ca obiceiurile, considerate ca acte social-culturale, să constituie unele din cele mai constante caracteristici ale tradițiilor unei anumite zone, constatare care își are importanța sa pe planul valorificării aspectelor de cultură populară, în perspectiva caracterului lor reprezentativ.

Mai complicată este determinarea raporturilor dintre repertoriul artistic al obiceiurilor și cel folcloric, în general; constatarea după care cel dintîi ar manifesta un grad sporit de stabilitate se mai cere verificată și nuanțată, cu atît mai mult cu cît unele investigații oferă noi puncte de vedere în acest sens [15].

Modificările apărute în structura obiceiurilor îmbracă formele cele mai diverse, dar se orientează, în general, în sensul accentuării, pe de o parte, a semnificațiilor etice, sociale și formativ-educative, iar, pe de alta, a celor estetice, deci a caracterului lor sărbătoresc/spectacular.

În continuare, vom prezenta selectiv cîteva din principalele categorii de modificări (trecerea în revistă are, în primul rînd, o valoare exemplificativă) intervenite în structura unor obiceiuri din diverse cicluri:

— dispariția actelor, practicilor de natură magică sau modificarea funcționalității lor, în sensul invocării, menirii, augurării simbolice a fecundității, bunăstării ori transformarea acestor momente în ocazii de agrement, distracție (este cazul „stropirii cu apă");

— modificări intervenite în anumite practici, care le conferă noi semnificații sau chiar apariția unor secvențe inedite în desfășurarea unor obiceiuri (de exemplu, în cazul „Cununii", aducerea împletiturii de spice la sediul C.A.P.);

---

[15] Alexandru Amzulescu, *Lirica populară olteană în contextul vieții folclorice contemporane*, în „Revista de etnografie și folclor", t. XVII (1972), nr. 4, p. 328.

— modificări intervenite în componența grupelor de actanți, dar, mai ales amplificarea lor, ca și a numărului de participanți, în general (cazul nunții este cel mai tipic);
— apariția unor noi elemente, motive în repertoriul unor obiceiuri, mai ales în texte (diferite cîntece de urare);
— îmbogățirea unor aspecte de recuzită, decor (citățm, în acest sens, măștile unor obiceiuri de iarnă);
— amplificarea, accentuarea momentelor spectaculare ale celor mai multe obiceiuri (ne referim la alaiuri, secvențele coregrafice etc.).

Toate aceste categorii de transformări structural-funcționale materializează *tendința principală a evoluției actuale a obiceiurilor populare* rezultată din accentuarea valorilor lor etice, estetice și formativ-educative : *impunerea caracterelor, funcțiilor obiceiurilor de spectacol/sărbătoare populară.*

TENDANCES ACTUELLES DANS L'ÉVOLUTION DES COUTUMES POPULAIRES ROUMAINES

Dans la première partie de l'étude sont exposés quelques-uns des arguments théoriques à même de prouver la nécessité d'entreprendre l'analyse des principales tendances actuelles dans l'évolution du système socio-culturel des coutumes populaires : rapports directs avec le mode de vie et la mentalité sociale, continuité de l'évolution, caractère syncrétique. Sont également passées en revue les modifications que ces dernières décennies ont fait subir aux divers cycles des coutumes (coutumes du calendrier, coutumes de travail, coutumes de la vie communitaire, coutumes des cycles de la vie).

La majeure partie de l'étude est consacrée à l'analyse des causes qui ont déterminé les transformations actuelles des coutumes populaires roumaines ; ces causes sont à mettre en relation avec les changements quant au niveau des conaissances, à la mentalité et aux rapports sociaux, au standing et au mode de vie, aux interactions culturelles, etc. L'auteur s'attache à prouver que l'actualité de certaines coutumes populaires peut être envisagée, d'un côté, du point de vue de la signification (du message), d'un autre côté, du point de vue de leurs fonctions. La dernière partie de l'étude est constituée par l'analyse des principales catégories de modifications survenues dans la structure des coutumes : disparition des actes magiques, changement au niveaux de la composition du groupe des participants, apparition de nouveaux éléments dans le répertoire et la décoration, extension des moments du spectacle, etc.

En conclusion, l'auteur souligne le fait que les principales tendances de l'évolution des coutumes populaires roumaines consistent dans la mise en relief des valeurs étiques, esthétiques et formatives-éducatives ainsi que dans leur dominante fonctionnelle de spectacle/fête populaire.

FOLCLORUL „TABEREI MILITARE"

CÎTEVA OBSERVAȚII ÎN LEGĂTURĂ CU MOTIVUL LIRICO-EPIC: „UN' ȚI-A FOST SOARTA SĂ MORI"

ALEXANDRU DOBRE

Problema cel mai des abordată, care a suscitat și cele mai vii și contradictorii discuții, folcloriștii continuînd să se mențină și acum pe poziții diferite, este aceea a atitudinii creatorului popular în fața morții. Discuțiile au început odată cu descoperirea *Mioriței* și au continuat pînă în zilele noastre, pornindu-se, în general, de la textul acesteia. Atribut fundamental pentru determinarea originalității și specificului național în folclor, concepția despre viață și moarte a poporului român se cere studiată sub toate unghiurile și în toată complexitatea, bogăția și varietatea ei. De aceea, în cele ce urmează, ne vom opri asupra motivului „un' ți-a fost soarta să mori", motiv care, prin particularitățile sale, ar putea arunca o lumină — din altă perspectivă — asupra acestui atît de controversat subiect. Variantele motivului cercetat sînt deosebit de numeroase și, adesea, foarte apropiate. Pentru a facilita demonstrația și, în același timp, pentru a asigura o cunoaștere mai exactă și de ansamblu, atît a variantelor motivului, cît și a circulației lor în timp și spațiu, vom reproduce integral cîteva texte, după o metodologie pe care am mai folosit-o și în alte ocazii [1].

1. Prezentarea variantelor și a unor date în ceea ce le privește:

I. Varianta cu care deschidem enumerarea a fost culeasă de G. F. Ciaușanu în anii imediat următori primului război mondial și publicată într-o colecție colectivă [2]: **A.** 1. — *Foaie verde de-un bujor,*/ 2. *Măi soldat de vînători,*/ 3. *Unde-ai fost ursat să mori?*/ 4. *Sus pe vîrful mun-*

---

[1] Al. Dobre, *Folclorul „taberei militare". Cîteva observații în legătură cu motivul liric „Curuiești-mi cămeșa"*, în „Rev. etn. folc.", 17 (1972), nr. 6, p. 491—501.

[2] G. F. Ciaușanu, G. Fira și C. M. Popescu, *Culegere de folclor din județul Vîlcea și împrejurimi.* Cu un glosar. Acad. Rom., Din viața poporului român, XXXV, Buc., 1928, p. 75—76, text 424.

ților/ 5. *La cetina brazilor*/ 6. *În gurița tunului...*/ **B.** 7. — *Lumînare cin'ți-a pus?*/ 8. — *Soarele cînd a apus*/ 9. *Soarele și cu luna*/ 10. *Și cu Maica Precesta.*/ 11. — *De jelit cin' te-a jelit?*/ 12. — *Păserile ciripind* [3]/. 13 — *De scăldat cin' te-a scăldat?*/ 14. — *Norii cînd s-au scuturat*/ 15. — *Ploile cînd s-au vărsat.*/ 16. — *De pînză cin' te-a pînzuit?*/ 17. — *Frunza cînd s-a doborît.*/ 18. — *De-ngropat cin' te-a-ngropat?*/ 19. — *Munții cînd s-au surupat.*/ **C.** 20. — *Soldate, de vînători,*/ 21. *Așà-i fost ursat să mori*/ 22. *De gurița tunului*/ 23. *Tunuri că mi-au bubuit,*/ 24. *Gloanțele s-au risipit,*/ 25. *Soldații i-au omorît.* Textul a fost cules la furca din Făurești, jud. Vîlcea. Notăm că majoritatea textelor colecției provin din această comună, comuna natală a culegătorului, că o bună parte a pieselor a fost culeasă la furcă și, în sfîrșit, că părinții culegătorului au fost printre cei mai buni informatori ai săi. Despre furcă, Ciaușanu menționează că este o „șezătoare de băieți și fete, în serile de vară". „La *furcă* se cîntă aceste cîntece de mai multe fete deodată. Fetele, de cînd ies la lume, pînă se mărită, vin la *furcă*, începînd de la Sf. Ilie. Nevestele, oamenii însurați, vin rar" [4]. Date care ajută la conturarea unei imagini, oricum mai clare decît în alte cazuri, asupra a ceea ce înțelegem prin viața cîntecului popular. Să reținem, în același timp, nota lui Ciaușanu asupra alternanței între versurile *Păserile ciripind*/ *Tunul cînd a bubuit*, de la o execuție la alta, în același mediu folcloric și la aceeași dată. Observația este semnificativă și ne oferă un argument pe viu, concret, de evoluție a unui text folcloric, de trecere de la o categorie la alta.

II. Cea de-a doua variantă pe care o reproducem se află în culegerile manuscrise ale folcloristului Gh. Cernea, păstrate în fondurile Bibliotecii Academiei R. S. România [5] **A.** 1. *Măi soldate vînător*/ 2. *Und' ți-o fost soartea să mori*/ 3. *În munții Carpaților*/ 4. *Între ploaia gloanțelor*/ **B.** 5. *De scăldat cin' te-o scălda*/ 6. *Dumnezeu cînd va ploua,*/ 7. *De cîntat cin' te-o cînta*/ 8. *Păsări cînd s-or aduna,*/ 9. *Dar pe tin' cin' te-o plînge*/ 10. *Păsările cînd s-or strînge*/ 11. *De-ngropat cînd te-o-ngropa*/ 12. *Munții cînd s-or surpa*/ 13. *De jălit cin' te-o jeli*/ 14. *Tunul cînd va bubui,*/ **C.** 15. *Din mormînd i-i auzi,*/ 16. *Românii înaintînd*/ 17. *Ofițerii comandînd*/ 18. *Și puștile răsunînd.* Cîntecul a fost cules din comuna Noul Săsesc (Sibiu) în 1924 și se referă tot la primul război mondial, la una dintre cele trei mari bătălii pentru trecerea Carpaților din și spre Transilvania.

III. Tipărită recent, varianta următoare a fost culeasă de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița [6]: **A.** 1. — *Foaie verde d-un bujor,*/ 2. *Soldat de la vînători,*/ 3. *Rău ai fost ursit să mori,*/ 4. *Pe munții Balcanilor,*/ 5. *În desimea brazilor.*/ **B.** 6. — *Da pe voi cin' v-o spăla?*/ 7. *Marea cînd s-o-mpreuna.*/ 8. *Ploile cînd s-o vărsa.*/ 9. — *Da pe voi cin' v-o-ngropa?*/ 10. — *Munții cînd s-or surupa.*/ 11. — *Pe voi cin' v-o tămîia?*/ 12. — *Ghiuleaua cînd s-o spărgea.*/ 13. — *Dar pe voi cin' v-o jeli?*/ 14. — *Corbii cînd or*

---

[3] Var.: *Tunul cînd a bubuit* (nota culeg.).

[4] Idem, p. 47, nota 2.

[5] Gh. Cernea, *Colecțiune de folclor din comuna Noul Săsesc (jud. Sibiu)*, 1924; B.A.R., fond mss. A. 1 765, p. 7, nr. CLCVIII, XIX, 20, 4.

[6] Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, *Doine, cîntece și strigături din Oltenia*, în „Folclor din Oltenia și Muntenia". Texte alese din colecții inedite. III. Ed. pt. lit., 1968, p. 224—225, text 34.

croncăni,/ 15. *Și-o-ncepea a ciuguli.* A fost culeasă de la Fotescu Ioan, din com. Izvoru Oneștilor, jud. Mehedinți.

IV. Variantă culeasă tot de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița [7]: **A.** 1. — *Foaie verde trei bujori,*/ 2. *Măi soldat din vînători,*/ 3. *Un' ți-a fost soarta să mori?*/ 4. — *Pe vîrful Carpaților,*/ 5. *În bătaia gloanțelor.*/ **B.** 6. — *Măi soldat, cînd ai murit,*/ 7. *Lumînare cin' ți-a pus?*/ 8. — *Luna galbenă de sus*/ 9. *(Am văzut cînd s-a aprins)*/ 10. *Lumînarea mi-a aprins.*/ 11. — *De scăldat cin' te-a scăldat?*/ 12. — *Ploicica cînd a dat.*/ 13. — *De jelit cin' te-a jelit?*/ 14. — *Ghiulelele șuierînd,*/ 15. *Păsările ciripind.*/ 16. — *Cine mi te-a pînzuit?*/ 17. — *Frunza cînd s-a risipit.*/ 18. — *De-ngropat cin' te-a-ngropat?*/ 19. — *Tunu cînd a explodat.*/ 20. *Munți de piatră-a dărîmat*/ 21. *Și pe mine m-a-ngropat.*/ **C.** 22. *Vino, mamă, vino, tată,*/ 23. *De vedeți mormînt de piatră;*/ 24. *Veniți, frați, veniți, surori,*/ 25. *De-mi puneți mormînt de flori.*/ 26. *Veniți și voi, cumnățele,*/ 27. *De-mi aduceți floricele.* Textul a fost cules de la Martin Ionel și C. Călinescu, din Brabova — Dolj. În cuvîntul introductiv, Iordan Datcu precizează: „... cîntecul soldatului mort apare ca o contaminare cu *Ciobănașul*, varianta culeasă de Ovid Densușianu" [8]. Asupra acestei ultime observații, formulată anterior de D. Caracostea, care o și explică pe larg, vom reveni.

V. Variantă culeasă de N. I. Dumitrașcu [9]: **A.** 1. — *Și iar verde de trei flori,*/ 2. *Măi soldat de vînători,*/ 3. *Cum ți-a fost soarta să mori?*/ 4. — *Tocma-n vîrful munților,*/ 5. *În bătaia puștilor*/ 6. *Și-a mitralierelor.*/ 7. — *Măi soldat, de ce-ai murit?*/ 8. — *Dacă glonțul m-a lovit,*/ 9. *Zău, de el eu am murit.*/ **B.** 10. — *De scăldat cin' te-a scăldat?*/ 11. — *Norii cînd s-au scuturat,*/ 12. *Pe mine ei m-au scăldat*/ 13. — *Lumînări cin' ți-aprindeau?*/ 14. *Rachete cînd fulgerau,*/ 15. *Ele mie-mi luminau...*/ 16. — *Și cine te tămîia?*/ 17. — *Gazele cînd se puneau,*/ 18. *Ele-atunci mă tămîiau*/ 19. — *De-ngropat, cin' te-a-ngropat?*/ 20. — *Obuz cînd a explodat,*/ 21. *Pe mine m-a îngropat!* Datele pe care ni le oferă îngrijitorul ediției sînt destul de sărace. N-am putut deduce decît că textul a fost cules din comuna Boureni — Dolj, comuna natală a culegătorului, de la Dumitrașcu I. Dan. În aceeași colecție mai sînt publicate încă 94 de texte, culese de la același informator, 18 dintre acestea avînd ca temă tabăra militară. Comuna Boureni este prezentă în colecție cu 120 de texte, din care 19 din folclorul taberei militare.

VI. Variantă culeasă de Gh. I. Neagu: [10] **A.** 1. — *Ș-am zis verde doi bujori,*/ 2. *Măi soldate roșior,*/ 3. *Un'ți-a fost soarta să mori?*/ 4. — *În vîrfu Carpaților,*/ 5. *În desimea brazilor,*/ 6. *În bătaia gloanțelor!*/ **B.** 7. — *Măi soldat, cînd ai murit,*/ 8. *Lumînarea cin' ți-a pus!*/ 9. — *Luna galbină de sus*/ 10. *Am văzut cîn' s-a aprins,*/ 11. *Lumînarea mi-a ținut!*/ 12. — *De scăldat, cin' te-a scăldat?*/ 13. — *Norii cîn' s-a scuturat!*/ 14. — *De-mpînzit, cin' te-a-mpînzit?*/ 15. — *Frunza cînd s-a risipit*/ 16. — *De-ngropat, cin' te-a-ngropat?*/ 17. — *Tunu, cînd a explozat,*/ 18. *Munți de piatră-au dărî-*

---

[7] Idem, p. 225, text 35.

[8] Idem, p. 206—207.

[9] N. I. Dumitrașcu: *Folelor din Oltenia*, în „Folclor din Oltenia și Muntenia". Texte alese din colecții inedite. III. Ed. pt. lit., 1968, p. 92—93, text 76.

[10] Gh. I. Neagu, *Folclor din Cîmpia Dunării*, în „Folclor din Oltenia și Muntenia". Texte alese din colecții inedite. IV. Ed. pt. lit., 1969, p. 354, text 118.

mat/ 19. *Și pe mine m-a-ngropat /* 20. *— De jălit, cin' te-a jălit?/* 21. *— Păsările ciripind,/* 22. *Ghiulelile chiuind./* **C.** 23. *Veniț', mamă, veniț', tată,/* 24. *Să-m' puneți pe mormînt piatră;/* 25. *Veniț', frați, veniți, surori,/* 26. *De-m' puneți pe mormînt flori :/* 27. *De la cap pîn' la mijloc,/* 28. *Voi să-mi puneți bisioc ;/* 29. *De la mijloc la picioare,/* 30. *Voi să-mi puneți lăcrămioare.* Textul a fost cules în 1933, de la Nicu Cioacă, de 28 de ani, din Vaidomir—Grădiștea, jud. Ialomița. Este singura piesă din colecție culeasă din această localitate.

VII. Varianta următoare a fost culeasă de Vasile Cărăbiș între anii 1942 și 1943 [11] **A.** 1. *— Măi soldate vînător,/* 2. *Un' ți-a fost soarta să mori?/* 3. *— Sus în vîrful muntelui,/* 4. *La poalele bradului,/* 5. *În bătaia tunului./* **B.** 6. *— De scăldat, cin' te-a scăldat?/* 7. *— Ploaia cînd a ploiat,/* 8. *Șuroaiele cînd s-au vărsat./* 9. *— Lumînarea cin' ți-a pus?/* 10. *— Soarele cînd a fost sus./* 11. *— De-mbrăcat, cin' te-a-mbrăcat?/* 12. *— Frunza cînd s-a scuturat./* 13. *— De-ngropat, cin' te-a-ngropat?/* 14. *— Munții cînd s-au surupat./* 15. *— De jelit, cin' te-a jelit?/* 16. *— Păsări cînd au ciripit.* Textul a fost cules din Cîmpoșeni, jud. Gorj, comuna natală a culegătorului. Nu este indicat informatorul.

VIII. Variantă culeasă de Ion Nijloveanu [12]: **A.** 1. *— Foaie verde de-un bujor,/* 2. *Măi soldat din Roșiori,/* 3. *Un' ți-a fost moartea să mori?/* 4. *— În vîrful Carpaților/* 5. *În desimea brazilor/* **B.** 6. *— Măi soldat, cînd ai murit,/* 7. *Pe tine cin' te-a jelit?/* 8. *— Mama și surorile,/* 9. *Grădina cu florile./* 10. *— Pe tine cin' te-a-ngropa?/* 11. *— Munții cînd s-or răsturna./* 12. *— Pe tine cin' te-o scălda?/* 13. *— Ploile cînd or ploua/* 14. *Și vîntul cînd o bătea.* Textul a fost cules în 1957, de la Nijloveanu Dumitru, de 76 de ani, din Ojorelu, jud. Olt. De la același informator în colecție au mai fost selecționate încă 17 texte, dintre care patru din folclorul taberei militare. Din Ojorelu, în colecție, sînt publicate 46 de texte, dintre care 10 din folclorul taberei militare.

IX. Textul de mai jos a fost cules de Marin Buga, în 1958 [13]: **A.** 1. *— Foaie verde de-un bujor./* 2. *Viteze mitralior,/* 3. *Unde-ți fu moartea să mori?/* 4. *— Sus în vîrful muntelui,/* 5. *Deasupra Carpatului,/* 6. *Sub cetina bradului!/* **B.** 7. *— De scăldat cin' te-a scăldat?/* 8. *— Norii cînd s-au scuturat./* 9. *Și ploaia cînd a plouat,/* 10. *Pe mine că m-a scăldat!/* 11. *— De-ngropat, cin' te-a-ngropat?/* 12. *— Munții cînd s-au răsturnat,/* 13. *Pe mine că m-a-ngropat!/* 14. *— De jelit, cin' te-a jelit/* 15. *Și cin' mi te-a-mpodobit?/* 16. *— Iarba cînd a înverzit,/* 17. *Florile cînd a-nflorit,/* 18. *Păsări cînd au ciripit,/* 19. *Pe mine că m-au jelit,/* **C.** 20. *Că pentru țară-am murit,/* 21. *Pentru țară și-ai mei frați/* 22. *Că is la turci subjugați.* Textul este cules de la Cîrstea Ion, de 57 de ani la data culegerii, din Siliștea, com. Cătească — Argeș, locul natal al culegătorului.

---

[11] Vasile Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, în „Folclor din Oltenia și Muntenia". Texte alese din colecții inedite. III. Ed. pt. lit., 1968, p. 659—660, text 97.

[12] Ion Nijloveanu, *Poezii populare de pe Argeș și Olt*, în „Folclor din Oltenia și Muntenia". Texte alese din colecții inedite. IV. Ed. pt. lit., 1969, p. 691—692, text 159.

[13] Marin Buga, *Folclor de pe Argeș*, în „Folclor din Oltenia și Muntenia". Texte alese din colecții inedite. III. Ed. pt. lit., 1968, p. 876—877.

X. Cîntecul pe care-l reproducem în continuare a fost culeș de I. Oprișan [14] : **A.** 1. *Foai verdi mărăcini,*/ 2. *Mai am vo trii luni de zile*/ 3. *Șî plec, satule, din tine —*/ 4. *Iaca și ordinu vine,*/ 5. *La dușmani le pare bine.*/ 6. *Eu mă duc, puica-mi rămîni,*/ 7. *Rămîni cu brațî plini;*/ 8. *— Hai, Lenuțo, pîn' la gară,*/ 9. *De vezi trenu cum ne cară.*/ 10. *Pi deasupra, și-n vagoani,*/ 11. *Stau soldații milioani.*/ 12. *Vini trenu șuierînd,*/ 13. *Puica-mi rămîni plîngînd :*/ 14. *Trenule, n-ai avè parte*/ 15. *De șuruburi și de roate*/ 16. *Căci tare mă duci departe,*/ 17. *În neagra străinătate.*/ 18. *Ordinu-i de la Galați*/ 19. *Vede-i-aș pîrliți și arși,*/ 20. *C-acolo sînt căpitanii*/ 21. *Care scriù militarii.* /22. *Undi ni-or fi ducînd oari?*/ 23. *În munții Carpaților,*/ 24. *În desimea brazilor,*/ 25. *În bătaia gloanților*/ 26. *În șueru șărpilor.*/ 27. *Căzu unu, căzu doi,*/ 28. *Căzu-o sută dintre noi;*/ 29. *Căzu unu-ntr-o cărare,*/ 30. *Mi-l găsi o fată mare.*/ **B.** 31. *— Soldat, cini ți-o-ngropa?*/ 32. *— Tunu cînd s-o dispica!*/ 33. *— Soldat, cini mi ti-o plîngì ?*/ 34. *— Păsărili cînd s-or strîngì!*/ 35. *— Soldat, cini ți-o jeli?*/ 36. *— Tunu cînd o bubui!*/ **C.** 37. *C-așa-i viața di soldat*/ 38. *Șî moarî el împușcat;*/ 39. *Șî moarî cu arma-n mînî,*/ 40. *Pintru patria românî.* Textul a fost culeș, în 1960, de la Dogaru Ion, de 63 de ani, absolvent a 5 clase, din comuna Vădeni, jud. Galați. De la Dogaru Ion au mai fost culese încă trei texte, iar din comuna menționată încă 128 de piese, dintre care 19 din folclorul taberei militare.

XI. Această variantă a fost culeasă și publicată tot de Ionel Oprișan [15] :**A.** 1. *Foai verdi d-iasomiì,*/ 2. *La marginea Austriì*/ 3. *Vin soldați din bătăliì,*/ 4. *Tropăindu-și cizmili,*/ 5. *Zuruindu-și pintenii,*/ 6. *Blăstămîndu-și părinții,*/ 7. *Dar mai tari mamili,*/ 8. *Cari i-au făcut pi ei,*/ 9. *Așa nanți și subțirei*/ 10. *Di trec gloanțîli pin ei.*/ 11. *Gloanțîli curge ca ploaia,*/ 12. *Soldații cădeau cu droaia.*/ 13. *Cadi unu, cadi doi,*/ 14. *Cadi-o sutî dintre noi.*/ 15. *Cadi patru, cadi opt,*/ 16. *Cadi regimentu tot.*/ 17. *Cadi unu-ntr-o cărari*/ 18. *Șî mi-l plîngi-o fatî marì,*/ 19. *Colonelu mi-o-întreba :*/ 20. *— Taci, fetițo, nu mai plîngì,*/ 21. *Cî la soldat așa i-i dat*/ 22. *Ca sî moarî împușcat,*/ 23. *Fărî om dintr-a lui sat;*/ 24. *Fărî lumînări di ciarî,*/ 25. *Fărî om dintr-a lui țarî;*/ 26. *Fărî lumînări di său,*/ 27. *Fărî om din satu său.*/ **B.** 28. *— Măi, soldat, cini ti-o plîngì?*/ 29. *— Păsărili cînd s-or strîngì!*/ 30. *— Măi, soldat, cin ti-o scălda?*/ 31. *— Nourii cînd s-or vărsa!*/ 32. *— Măi, soldat, cin ti-o-ngropa?*/ 33. *Munții cînd sî vor dărma!*. Varianta a fost culeasă, în 1962, de la Zaharia Costică, de 65 de ani, fără știință de carte, din comuna Rădești, jud. Galați. Din repertoriul lui Zaharia Costică au mai fost selecționate încă trei texte, dintre care două din folclorul taberei militare. Din Rădești au fost publicate în total 28 de piese, 10 fiind din folclorul taberei militare.

XII. Și textul de mai jos aparține colecției lui Ionel Oprișan : [16] **A.** 1. *Hai tranșăi, tranșăi, tranșăi,*/ 2. *Mult m-am săturat di voi,*/ 3. *Di trii ani muncim la voi*/ 4. *Șî voi vă surpați pi noi!*/ 5. *Di trii ani și jumătati*/ 6. *Di cînd port ranița-n spati*/ 7. *Cu curăli-ncrucișati-*/ 8. *Douî-n piept șî una-n spati*/ 9. *Șî una pi subțiori,*/ 10. *Di mă strîngi la fiori!*/ 11. *— Măi, soldat di la roșiori,*/ 12. *Undi ț-o fost soarta sî mori?*/ 13. —

[14] I. Oprișan, *Folclor din Moldova-de-Jos*, în „Folclor din Moldova". Texte alese din colecții inedite. II. Ed. pt. lit., 1969, p. 182—183, text 225.

[15] Idem, p. 181—182, text 224.

[16] *Lucr. cit.*, p. 183—184, text 226.

În munții Carpaților,/ 14. *În bătaia gloanților,*/ 15. *La umbra stejarului,*/ 16. *La tulpina fagului!*/ **B.** 17. — *Di-ai fi, mamii, să-i muri*/ 18. *Cini, mamî, ti-o boci?*/ 19. — *Păsărili cînd or ciripi!*/ 20. — *Cini, mamî, ti-o jeli!*/ 21. — *Florili, cînd or înflori!*/ 22. *Cini, mamî, ti-o scălda?*/ 23. — *Apili cînd s-or vărsa!*/ 24. — *Cini, mamî, ti-o-mbrăca?*/ 25. — *Codru cînd s-o scutura!*/ 26. *Cini, mamî, ti-o-ngropa?*/ 27. *Malurle cînd s-or dărma!*/ 28. *Păsărili cînd s-or strîngì,*/ 29. *Pi mini, mamî, m-or plîngì*/ **C.** 30. *Șî m-or plîngi-așa cu dor*/ 31. *Cî eu pintru țarî mor.* A fost culeș în 1962 de la Vlad Cleanta, de 40 de ani, absolventă a 4 clase, din comuna Rădești, jud. Galați. De la aceeași informatoare au mai fost selectate și publicate încă patru texte, dintre care unul din folclorul taberei militare.

2. Structura compozițională a variantelor acestui motiv este destul de apropiată. Structura compozițională tripartită a textului se oglindește în următorul tablou sinoptic:

Varianta / Fragmentul	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
A	1—6	1—4	1—5	1—5	1—9	1—6	1—5	1—5	1—6	1—30	1—27	1—16
B	7—19	5—14	6—15	6—21	10—21	7—21	6—16	6—14	7—19	31—36	28—33	17—29
C	20—25	15—18	—	22—27	—	22—30	—	—	20—22	37—40	—	30—31

După cum observăm, primul fragment-strofă este prezent în toate variantele. Cel de-al treilea lipsește în 5 din cele 12 variante. Cea mai dezvoltată variantă are 40 de versuri (30 dintre ele constituind segmentul A), iar cea mai restrînsă (varianta VIII, căreia-i lipsește segmentul C) (14 versuri). Dintre variantele cu toate segmentele, cea mai restrînsă este varianta II, cu 18 versuri. Analiza fiecărui segment în parte ne îngăduie următoarele observații:

A) Pentru a facilita urmărirea adnotărilor asupra *primului segment*, vom prezenta schematic structura sa, notînd în continuare subdiviziunea de introducere propriu-zisă în motiv cu litera *n*.

Subdiviziunea / Varianta	a	b	c	d	e	n_1	n
I							1—6
II							1—4
III							1—5
IV							1—5
V	7—9						1—6
VI							1—6
VII							1—5
VIII							1—5
IX							1—6
X	1—5	6—7	8—13	14—17	18—21	27—30	22—26
XI	1—13	19—27				13—18	
XII	1—10						11—16

Urmărind structura primului segment constatăm că, în toate cazurile, subdiviziunea *n* este aceeași. Singura excepție o reprezintă varianta XI, unde *n* are altă valoare, notată de noi cu n_1. O notă aparte avem și în cazul variantei X, unde *n* este urmat de n_1, anunțînd parcă posibilitatea excluderii, în alte cazuri, a prezenței lui *n*. Căci, ceea ce-i dădea unitate și stabilitate lui *n* era tocmai apropierea nemijlocită de segmentul central pe care îl pregătea și îl anunța totodată. Revenind la subdiviziunea *n* să notăm că numărul de versuri este de 4—6. Le vom grupa, după menirea lor, în grupe de versuri pentru a putea astfel urmări mai ușor îmbinarea, asemănările și deosebirile, precum și locurile pretabile unor eventuale schimbări.

În prima grupare am inclus versul care începe cu clasicul *foaie verde*, unde vom constata următoarele formule : a) *Foaie verde de-un bujor* (var. I, III, VIII, IX), *doi bujori* (var. VI), *trei bujori* (var. IV) ; b) *Și iar verde de trei flori* (var. V) ; c) Acest vers lipsește. Nefiind înlocuit cu altceva, cîntecul începe direct cu a doua grupare (var. II, VII, X, XI, XII). Așadar, stabilitate mai mult decît relativă.

A doua grupare de versuri se referă la cel căruia i se adresează întrebarea, desemnînd de fapt pe cel cu care cîntărețul își începe dialogul : a) *Măi soldat de vînători* (var. I, II, III, IV, V, VII), *roșior* (var. VI, XII), *din Roșiori* (var. VIII) ; b) *Viteze mitralior* (var. IX) ; c) Versul lipsește în var. X, unde răspunsul este dat la întrebarea *Unde ni-or fi ducînd oari ?*

Cea de-a treia grupare de versuri este numai aparent unitară : a) Unde-*ai fost ursat* să mori (I) ; b) Rău *ai fost ursat* să mori (III) ; c) Und' ț-*o fost soarta* să mori (II, IV, VI, VII, XII) ; d) Cum ți-*a fost soarta* să mori (V) ; e) Und' ți-*o fost moartea* să mori (VIII, IX) ; f) Undi ni-or fi ducînd oari ? (X).

Trebuie subliniată sinonimia dintre ursit, soartă și moarte, sinonimie în stare să explice, în ultimă instanță, concepția creatorului popular despre viață și moarte. De fapt, de aici s-au pornit, în cazul *Mioriței*, multe neînțelegeri și exagerări.

Următoarea grupare de versuri constituie începutul răspunsurilor celui interpelat. Aceste răspunsuri, spre deosebire de întrebări, pot fi constituite din unul sau mai multe versuri, creatorul popular detailînd sau nu prezentarea locului unde s-a petrecut moartea fulgerătoare : a) *Sus pe vîrful munților* (I, V, VII, IX) ; *Carpaților* (IV, VI, VIII) ; b) *În munții Carpaților* (II, X, XII) ; c) *Pe munții Balcanilor* (III). Această primă grupă de versuri este însoțită, în unele cazuri, de o a doua care aduce noi precizări : a_1) *La cetina brazilor* (I, IX) ; b) *În desimea brazilor* (III, VI, VIII, X) ; c_1) *La poalele bradului* (VII) ; d_1) Acest al doilea vers al grupării lipsește (în var. II, IV, V, XII). În sfîrșit, var. a IX-a are această grupare compusă din trei versuri (a, b, a_1).

În general, în *Ciobănaș de la miori* acțiunea se desfășoară „în vîrful munților", așa cum se întîmplă și în cazul nostru (var. I, V, VII, IX). Localizarea acțiunii în Carpați sau Balcani a fost posibilă date fiind luptele grele ce s-au desfășurat în aceste locuri în anii primului și ai celui de-al doilea război mondial ; odată făcută această localizare, ea intră în mod constant în structura textului, pierzîndu-și caracterul concret, poetizîndu-se.

Ultima grupare de versuri are menirea de a preciza cauza morții, întărind apartenența textului la folclorul taberei militare : a) *În guriță tunului* (I) ; *În bătaia tunului* (VII) ; *gloanțelor* (IV, VI, X, XII) ; *puștilor* (V) ; c) *Între ploaia gloanțelor* (II) ; d) Precizarea lipsește (III, VIII, IX). Sînt cîteva variante care, alăturat versului de mai sus, mai au unul : a_1) *Și-a mitralierelor* (V) ; b_1) *În șueru șărpilor* (X). Am observat la începutul acestui subcapitol că var. XI face o excepție de la regula generală, lipsindu-i segmentul *n*. Segmentul central este introdus de un alt segment pe care l-am notat cu n_1. Să reținem că varianta X cuprinde atît segmentul *n*, cît și segmentul n_1. Subliniind această posibilitate, dar ca excepție, vom încheia discuția asupra primului segment al motivului nostru înclinînd să considerăm că, în varianta XI, prezența motivului „mai soldate roșior" apare ca un segment **C.**

B) Cel de-al *doilea fragment-strofă*, *fragmentul central*, impune mai întîi cîteva observații cu caracter general. Cea mai importantă și definitorie o constituie unitatea textului, unitate care, în aproape toate variantele, merge pînă la similitudine. Constatarea se cuvine reținută și subliniată pentru că această unitate are o dublă semnificație, realizîndu-se atît în interiorul motivului pe care-l analizăm, cît și în planul mai larg al motivului mioritic. Tot din unghiul unității variantelor motivului „Un' ți-a fost soarta să mori", unitate pe care o putem constata și la nivelul motivului mioritic, observăm identitatea formei poetice de realizare : dialogul. Dialogul — observam și cu alt prilej — este un loc comun în cîntecul popular, cu deosebire în cel cu caracter eroic și lirico-epic. Ceea ce reține atenția în grupul acesta de texte este faptul că unitățile dialogului sînt identice. Deosebirile pe care le vom constata — avîndu-și rolul și importanța lor în descifrarea specificului acestor cîntece — nu sînt de esență.

În sfîrșit, o ultimă observație, ținînd tot de factorul unitate, este aceea a desfășurării descrierii și prezentării elementelor naturii implicate și participînd la ceremonialul înmormîntării, a succesiunii actului ritual întocmai celui obișnuit, după tipicul morții și înmormîntării în condiții normale.

Pentru a facilita demonstrația vom compara structura variantelor urmărind succesiunea acestor momente, succesiune ea însăși relativă în practica folclorică :

a) Prima grupă de versuri este cea răspunzînd întrebării : *Lumînare cin' ți-a pus?*. O întîlnim sub trei forme : 1) *Lumînare cin' ți-a pus?* (I, VII) ; 2) *Măi soldat, cînd ai murit/ Lumînare cin' ți-a pus?* (IV, VI) și 3) *Lumînări cin' ți-aprindeau?* Similitudinea merge pînă la identitatea acestui început de dialog. Ceea ce nu se mai întîmplă în cazul răspunsului, unde cele patru grupe sînt mult mai nuanțate : 1) *Soarele cînd a fost sus* (VIII) ; 2) *Soarele cînd a apus/ Soarele și cu luna/ Și cu Maica Precesta* (I) ; 3) *Luna galbină de sus/ Am văzut cînd s-a aprins/ Lumînarea mi-a aprins* (IV, VI) ; 4) *Rachete cînd fulgerau/ Ele mie-mi luminau* (V). Dacă între grupele 1—3 apropierile sînt mai vizibile, creatorul popular eliminînd sau adăugînd pe o structură dată unele elemente — cel religios ni se pare cel mai important vizînd însuși conținutul textului, orientarea lui ideologică — în grupa a patra (V) asistăm la o deplasare de accent și mentalitate, la ceea ce constatăm adesea în istoria folclorului, fenomenul de demitizare prin substituirea elementelor naturii cu cele reale, concrete,

întîlnite pe cîmpul de luptă. Este unul dintre exemplele tipice ale fenomenului de contemporaneizare a cîntecului popular cu fond arhaic, de orientare și acțiune a inovației pe structurile tradiționale.

În sfîrșit, absența acestei subunități din jumătate din numărul total al variantelor se explică prin caracterul religios al actului în sine sau prin conținutul preponderent laic și arhaic al motivului. Adaosul din varianta I este un hibrid ușor sesizabil și detectabil. În sensul acestor ultime observații se înscrie și faptul că, în structura fragmentului-strofă central, această subdiviziune nu-și are un loc precis, stabil : este plasată la începutul fragmentului (I, IV, VI) sau la mijlocul lui (V, VII).

b) Cea de-a doua grupă de versuri este cea care răspunde la întrebarea *„De scăldat cin' te-a scăldat?"* Întrebarea este pusă în termeni ce nu permit decît observații de detaliu : *De scăldat cin' te-a scăldat?* (I, IV, V, VI, VII și IX) ; *De scăldat cin' te-o scăldat ?*(II) ; *Da pe voi cin' v-o spăla?* (III) ; *Pe tine cin' te-o scălda ?*(VIII) ; *Măi, soldat, cin' ti-o scălda?* (XI) ; *Cini, mamî, te-o scălda?* (XII). Obligativitatea actului scăldatului mortului în toate zonele folclorice, ca și faptul că acesta este primul care deschide seria ciclului obiceiurilor la înmormîntare explică identitatea, aproape pînă la similitudine, a modului de adresare, prezența acestei întrebări și, evident, a răspunsului în toate variantele (excepție face doar var. XII), așezarea în strofă, de regulă în poziția inițială (locul I —II, III, V, VII, IX ; locul 2 — IV, VI, X ; locul 3 — I, VIII, XI). Răspunsurile la întrebări sînt la fel de unitare. Alcătuite dintr-un singur vers : *Dumnezeu cînd va ploua* (II), *Ploicica cînd a dat* (IV), *Norii cîn' s-a scuturat* (VI), *Ploile cînd or ploua* (VIII), *Nourii cînd s-or vărsa* (XI), *Apili cînd s-or vărsa* (XII) ; din două versuri : *Norii cînd s-au scuturat/ Ploile cînd s-au vărsat* (I), *Marea cînd s-o-mpreuna/ Ploile cînd s-o vărsa* (III) ; *Norii cînd s-au scuturat/ Pe mine ei m-au scăldat* (V), *Ploaia cînd a ploiat/ Șuroaiele cînd s-au vărsat* (VII) ; din trei versuri : *Norii cînd s-au scuturat/ Și ploaia cînd a plouat/ Pe mine ei m-au scăldat* (IX) ; răspunsurile argumentează, din nou, unitatea stilistică și de conținut a tuturor variantelor.

c) A treia subdiviziune este cea răspunzînd întrebării : *Cine mi te-a pînzuit?* O întîlnim în numai trei variante (I, IV, VI) din totalul celor 12 analizate (lipsește în var. II, III, V, VII, VIII, IX, XII), ceea ce vădește mai mica importanță ce se dă acestui act în cadrul ceremonialului. Întrebarea este formulată relativ în aceeași termeni : *De pînză, cin' te-a pînzuit?* (I), *Cine mi te-a pînzuit?* (IV), *De-mpînzit, cin' te-a-împînzit?* (VI). Răspunsul este și mai unitar : *Frunza cînd s-a doborît* (I), *Frunza cînd s-o risipit* (IV, VI). Locul pe care-l ocupă în enumerarea actelor ceremoniale este și el aproape același (3 în var. VI și 4 în var. I și IV).

d) Apropiat actului „pînzuirii", și uneori confundîndu-se cu el, este cel al îmbrăcării mortului după ce a fost scăldat. Întîlnim acest moment numai în două variante (VII și XII) în care lipsește pînzuirea. Întrebarea este formulată simplu : *De-mbrăcat cin' te-a-mbrăcat?* și *Cini, mamî, te-o-mbrăca?* iar răspunsul este aidoma celui din secvența anterioară : *Frunza cînd s-a scuturat* și *Codru cînd s-o scutura.*

e) Tînărul soldat, mort pe cîmpul de luptă, departe de colectivitatea sătească — în străini deci, dacă extindem sfera de cuprindere a acestei noțiuni — este îngropat în mijlocul naturii, de elemente ale acestuia sau de elemente aparținînd tehnicii militare care se substituie primelor, rea-

lizînd fenomenul de demitizare, de actualizare și adaptare la evenimente concrete. O primă subliniere : actul îngropării este prezent în toate cele 12 texte analizate de noi, ocupînd, de regulă, locul final în enumerare. Întrebarea : *De-ngropat cin' te-a-ngropat?* (I, IV, V, VI, VII, IX) este formulată aproximativ în aceiași termeni în toate celelalte variante : *De-ngropat, cin' te-o-ngropa?* (II), *Da pe voi cin' v-o-ngropa?* (III), *Pe tine cin' te-o-ngropa?* (VIII), *Soldat, cini te-o-ngropa?* (X, XI), *Cini mamî te-o-ngropa?* (XII). După numărul versurilor, răspunsurile sînt alcătuite dintr-un singur vers : *Munții cînd s-au scuturat* (I, VII), *Munții cînd s-or surupa* (II, III), *răsturna* (VIII), *dărîma* (IX), *Malurle cînd s-or dărma* (XII), *Tunu cînd s-o despica* (X) ; din două versuri : *Obuz cînd a explodat/ Pe mine m-a îngropat* (V), *Munții cînd s-au răsturnat/ Pe mine că m-o-ngropat* (IX ;) din trei versuri : *Tunu, cînd a explozat/ Munți de piatră-au dărîmat/ Și pe mine m-o-ngropat* (VI). Mai important decît numărul versurilor din aceste răspunsuri — număr care ține de aspectul formal și, după cum lesne se poate observa, nu aduce nimic nou față de cele cu un singur vers — ni se pare unitatea de conținut, unitate care se realizează într-o diversitate ce implică cele două planuri — elementele naturii și elementele de tehnică militară — cu toate consecințele teoretice ce decurg de aci.

f) Fără ca, în cadrul ceremonialului, jelitul — bocirea sau cîntarea mortului — să fie fixat într-un anume moment, el nu lipsește niciodată. Între cele trei categorii sînt deosebiri de nuanță, de la o zonă folclorică la alta, de la o epocă la alta. Iată de ce și în textele noastre le vom întîlni alăturate, separate sau numai sub o formă cu caracter generic. Cel mai des întîlnită este întrebarea *De jelit cin'te-a jelit?* (I, IV, VI, VII, IX), ușor modificată : *Dar pe voi cin' v-o jeli?* (III) sau *Măi, soldat, cini mi ti-o plîngi?* (XI). În celelalte variante întrebarea este formulată în pereche de versuri : *Măi soldat, cînd ai murit/ Pe tine cin' te-a jelit?* (VIII) *Soldat, cini mi ti-o plîngi?.../ Soldat cini te-o jeli?* (X) sau chiar în trei versuri *De cîntat cin' te-o cînta.../ Dar pe tin' cin' te-o plînge.../ De jălit cin' te-o jeli?* (II) ; *De-oi fi, mamî, și-oi muri/Cini, mamî, te-o boci?.../ Cini mamî, ti-o jeli?* (XII). Observăm că această secvență nu lipsește decît într-unul dintre textele analizate (var. V), că, păstrîndu-și unitatea în elementele de bază, formula de adresare este mult mai diversificată și în cîteva cazuri amplificată, ceea ce impune răspunsuri la fel de ample și diversificate. Reținem, în același timp că, la aceeași întrebare, creatorul anonim găsește și dă răspunsuri diferite, îmbogățind astfel paleta motivului în toate laturile sale. De la răspunsuri de un singur vers, devenite stereotipe : *Păsările ciripind* (I), *Păsările cînd s-or strîngi* (XI), la răspunsuri în versuri pereche, dar de factură și conținut diferit : *Corbii cînd or croncăni/ Și-o-ncepea a ciuguli* (III), *Ghiulele șuierînd,/ Păsările ciripind* (IV, VI), *Mama și surorile,/ Grădina cu florile* (VIII), *Păsările cînd s-or strîngi!.../ Tunu cînd o bubui* (X), *Păsările cînd or ciripi.../ Florili cînd or înflori* (XII), ori la o formulare amplificată cu o sporită valoare stilistică : *Păsări cînd s-or aduna.../ Păsările cînd s-or strînge.../ Tunul cînd va bubui,* (II) ; *Iarba cînd a înverzit/ Florile cînd a-nflorit,/ Păsări cînd au ciripit,/ Pe mine că m-au jelit* (IX). Semnificativă apare observația privind răspunsul la varianta I. Culegătorul reproduce în text *Păserile ciripind,* dar la subsol reproduce și formula *Tunul cînd a bubuit,* semn că acest

cîntec circula alternativ cu cele două versuri, alternanță despre a cărei semnificație am amintit atunci cînd relevam dispunerea acestei categorii de cîntece în cele două planuri de evoluție.

g) Ultima subdiviziune a textului are un caracter episodic. O întîlnim în foarte puține variante (III și V), ceea ce ne îndreptățește s-o considerăm accidentală, adaos cu caracter local, o suprapunere pe fondul arhaic păgîn al motivului mioritic. Ne referim la întrebarea *Pe voi cin' v-o tămîia?* (III), *Și cine te tămîia?* (V). Răspunsul este interesant prin introducerea elementului de tehnică militară desemnat să împlinească acest act : *Ghiuleaua cînd s-o spărgea* (III), *Gazele cînd se puneau/ Ele-atunci mă tămîiau*, un argument în plus pentru ceea ce am menționat mai sus.

Analiza structurii compoziționale a fragmentului-strofă central ne-a permis o detaliere și desfășurare a argumentelor, demonstrația conducînd la sublinierea unității în diversitate a motivului, a identității, cel mai adesea pînă la similitudine, a elementelor motivului „Un' ți-a fost soarta să mori" cu cele ale celorlalte variante ale motivului mioritic. Atitudinea în fața morții, proprie motivului mioritic, capătă noi valențe estetice și filozofice prin atitudinea creatorului popular față de război, particularizată în motivul de care ne ocupăm.

C) *Fragmentul-strofă final* reține atenția prin faptul că, în majoritatea cazurilor, relatează ultima dorință a soldatului mort pe cîmpul de luptă : *Vino, mamă, vino, tată,/ De vedeți mormînd de piatră;/ Veniți, frați, veniți, surori,/ De-mi puneți pe mormînt flori;/ Veniți și voi, cumnățele,/ De-mi aduceți floricele* (IV) ; *Veniți, mamă, veniți, tată,/ Să-m' puneți pe mormînt piatră/ ; Veniți, frați, veniți, surori,/ De-m' puneți pe mormînt flori;/ De la cap pîn' la mijloc,/ Voi să-mi puneți bisioc;/ De la mijloc la picioare,/ Voi să-mi puneți lăcrămioare* (VI).

Alte variante se încheie cu o explicație, o încercare de a motiva moartea năpraznică prin „ursită", prin ceea ce războiul atrage în mod inevitabil după sine : moartea, o moarte în pragul tinereții, întîmplată în străini : *Soldate, de vînători,/ Așa-i fost ursat să mori/ De guriță tunului/ Tunuri că mi-au bubuit/ Gloanțele s-au risipit,/ Soldații i-au omorît* (I) ; *C-așa-i viața di soldat/ Sî moarî el împușcat;/ Să moară cu arma-n mînî,/ Pintru patria romanî* (X). Ultimele versuri ale acestei variante ne îngăduie o observație de fond, atît pentru folclorul taberei militare, cît și pentru creația populară în ansamblu : afirmarea, discretă, în manieră proprie, a sentimentului dragostei de patrie, a iubirii pentru țară, a justificării și justeței sacrificiului suprem pentru libertatea și independența ei : *Din mormînd i-i auzi/ Românii înaintînd/ Ofițerii comandînd/ Și puștile răsunînd* (II) ; *Că pentru țară-am murit,/ Pentru țară și-ai mei frați/ Că is la turci subjugați* (IX) ; *Sî m-or plîngi-așa cu dor/ Cî eu pintru țarî mor.* (XII). Prezența sentimentului dragostei de țară, expus direct, conferă acestui motiv valențe și semnificații deosebite, risipind unele îndoieli și afirmații privind inexistența sentimentului patriotic în cîntecele taberei militare, în folclorul țărănesc în general.

Concluzii finale. Prezentarea celor douăsprezece variante — selectate dintr-un număr deosebit de mare de texte — ale motivului lirico-epic „Un' ți-a fost soarta să mori" ne-a permis argumentarea unității în di-

versitate a variantelor motivului, a apartenenței și necesității integrării lui în marele motiv mioritic, motivul de care ne ocupăm constituind o etapă, determinată istoric, a dezvoltării și evoluției acestuia. Am adus, de asemenea, argumente cu privire la necesitatea obiectivă de a cerceta și integra folclorul taberei militare în fenomenul mult mai complex decît cel formulat pînă acum în legătură cu „cătănia".

Variantele studiate ne-au îngăduit, în același timp, să pătrundem mai temeinic în laboratorul creatorului anonim, să descifrăm tehnicile pe care le întrebuințează, să relevăm caracterul istoric al cîntecului popular și laturile fundamentale ale procesului de contemporaneizare a textului arhaic, manifestarea pe viu, în acțiune, a relației dintre tradiție și inovație în folclor, condiție obiectivă, esențială, a perenității acestuia.

IPOSTAZE ALE FIGURII LUI AVRAM IANCU ÎN TRADIȚIA POPULARĂ

MIHAI CANCIOVICI

Figurile istorice ale neamului, care s-au distins prin lupta și idealurile lor îndrăznețe, au fost numeroase. Timpul însă a șters amintirea unora din memoria colectivității. Altele s-au păstrat încă vii în tradiția populară orală.

Considerăm că în memorarea evenimentelor istorice ce vor fi prelucrate în legendă, colectivitatea creatoare operează, implicit, un proces de selectare și de ierarhizare a valorilor care merită să fie reținute pentru multă vreme. Odată trecute într-o scară de valori, faptele capătă consistență și se pot reține diferențiat, după importanța pe care o prezintă pentru colectivitate în contemporaneitatea istorică.

În mentalitatea populară o personalitate istorică trebuie să îndeplinească acel sumum de trăsături și calități excepționale ale eroului popular, să reprezinte la modul ideal un model pentru întreaga colectivitate. Așa cum arăta prof. Ștefan Pascu : „Trăiesc în mintea și deopotrivă în inima oamenilor personalitățile care se contopesc prin toate gîndurile și prin toate faptele, prin întreaga lor ființă, cu necazurile și bucuriile mulțimilor, cu aspirațiile și idealurile lor. Asemenea personalități sînt ridicate de cei cu care se identifică pe piedestalul eroilor, aureolate cu nimbul legendei" [1].

O asemenea personalitate a fost Avram Iancu, „craiul munților", conducător al mulțimilor de răsculați în revoluția de la 1848—1849. Fecior de moț, Avram Iancu a cunoscut de timpuriu nedreptățile și viața plină de neajunsuri a iobăgimii române din părțile Munților Apuseni. Contactul cu tinerimea însuflețită de idealurile libertății, în perioada studiilor la Zlatna și la Cluj și, mai ales, în răstimpul stagiaturii de jurist-cancelist la Tîrgu-Mureș, i-au cristalizat concepțiile de esență revoluționară și spiritul de luptă pentru dreptate națională și socială. Revenit printre moți, Avram Iancu a pregătit și a participat intens la revoluția din 1848—1849, la ridicarea românilor pentru afirmarea lor ca națiune cu drepturi politice recunoscute în Transilvania.

Prin toată activitatea sa în calitate de purtător de cuvînt, conducător și organizator al armatei sale țărănești, numită — potrivit simbolicii

---

[1] Ștefan Pascu, *Personalitatea lui Avram Iancu*, în *Comunicări științifice despre Avram Iancu*, Tîrgu-Mureș, Centrul de științe sociale Tîrgu-Mureș, Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Mureș, 1972, p. 38.

Rev. etn. folc., tom 26, nr. 2, p. 191—197, București, 1981

patriotice a timpului — „legiunea Auraria Gemina", Avram Iancu a devenit în anii aceia personalitatea cea mai cunoscută și mai iubită de mase, fiind socotit demn urmaș al lui Horia. Este semnificativ că poporul păstrează încă și în ziua de astăzi amintirea lui Avram Iancu, cel care la vîrsta de 24 de ani conducea mulțimile la luptă, cel care prin zbuciumul său sufletesc, prin acea ardere interioară unică pusă în slujba binelui colectivității s-a impus ca cel mai popular erou pe care ni l-a dat istoria Ardealului. Destinul său tragic și sfîrșitul crud au impresionat adînc masele, stîrnind rezonanțe durabile. Tradiția reține, atît în legendă cît și în cîntece, figura eroului moț de la 1848.

Vom încerca să evocăm în studiul de față cîteva aspecte ale modului în care poporul a asimilat datul istoric, proiectîndu-l prin imaginația sa în planul legendei. Păstrînd din realitatea istorică esențialul, ceea ce a fost caracteristic, poporul i-a conferit eroului trăsături hiperbolizante și l-a așezat printre personalitățile legendare care nu se pot uita.

Din documente istorice se cunosc deosebitele calități morale ale lui Avram Iancu : patriotism înflăcărat, curaj, demnitate, bunătate, generozitate. Acestor calități li se adaugă, în legendă, și aureola specifică eroilor, în care trăsăturile de caracter sînt augmentate, tocmai pentru a fi mai bine evidențiate. Fantezia poporului îl transformă într-un personaj ieșit cu totul din obișnuit : „Pe Iancu numai cu glonț de argint îl poți pușca. Plumbul nu-l prinde : apucă plumbul și-l aruncă îndărăt" [2]. O asemenea mențiune amintește de trăsăturile eroului de baladă, figura lui Iancu integrîndu-se în universalitate.

Un țăran moț spunea, acum un veac și mai bine, despre Iancu :

„Iancuțu nostru, ori să te uiți la cerul cu stele, ori la pieptul lui. Îmblă tot în hinteu, și în hinteu, o cruce de aur" [3]. În citatul de mai sus personajul capătă valoare de simbol mitologic.

După consemnări de la sfîrșitul secolului trecut, în comuna Călata de la poalele Munților Apuseni, locuitorii unguri credeau că, la vremea luptelor, înaintea lui Iancu mergea peste tot o femeie cu furca în brîu, însoțită de o la fel de misterioasă capră neagră, nevăzută, ceea ce motiva invincibilitatea de care eroul ar fi făcut dovadă. Iată mărturia unui informator contemporan evenimentelor de la 1848—1849 : „Degeaba i-am spus să nu se prindă cu Iancu, căci înaintea acestuia merge pretutindenea o femeie cu furca în brîu, care e călăuzită de o capră neagră nevăzută" [4]. Este de remarcat că această referință se raportează la un univers gospodăresc românesc, care-l apropie pe Iancu de o anumită specificitate a tradiției naționale și a mitologiei noastre populare.

Un număr de legende insistă în cîteva variante asupra inteligenței și perseverenței eroului în acumularea încă de timpuriu a cunoștințelor. Astfel Iancu, după legendă, ar fi fost coleg la școală cu Franz Iosef. Iancu, prin însușirile și ambiția sa, era primul din clasă, luîndu-i-o înainte lui Franz Iosef. Acesta l-a rugat să-l lase pe el întîiul, făcîndu-i promisiune

---

[2] Silviu Dragomir, *Avram Iancu*, București, Editura științifică, 1965, p. 206.

[3] Silviu Dragomir, *op. cit.*, p. 206.

[4] *Horea și Iancu în tradițiile și cîntecele poporului*, ediție îngrijită de Ov. Bîrlea, București, Editura Eminescu, 1972, p. 107—108.

că atunci cînd va deveni împărat îi va da Ardealul. Ajuns la tron, împăratul nu și-a ținut cuvîntul, ceea ce a determinat dezamăgirea și revolta lui Iancu. În același timp este și o înălțare morală a eroului, fiu de țăran, la nivelul odraslei împărătești, tocmai pentru a-i evidenția calitățile de conducător. Avem de-a face aici, desigur, cu o modalitate populară de a-i apropia pe cei doi conducători și a explica, într-un fel, atît conflictul grav iscat între ei mai tîrziu, cît și drama provocată în sufletul lui Iancu de fățărnicia habsburgică.

Într-o legendă din Tîrsa, Iancu, student la Universitate, e înfățișat ca un spirit de mare inventivitate, creator de modele nemaipomenite de armament, ce i-au uimit și pe colegi. Iancu apare deci și în postura inventatorului, preocupat foarte de timpuriu de născocirea de mijloace, fără pereche, de luptă, pentru războiul de eliberare ce avea să-l ducă poporul său.

În planul realului istoric, în primăvara lui 1848, Avram Iancu se va întoarce de la Tîrgu-Mureș printre moți și-i va organiza pentru lupta ce urma să înceapă. Unul din momentele cheie ale acestei îndrăznețe acțiuni este acela cînd Iancu, convins de nedreptele și înjositoarele îndatoriri impuse moților de stăpînire, i-a mobilizat pe aceștia la luptă, determinîndu-i să renunțe la robota feudală, știut fiind că dieta Ungariei suprimase iobăgia în martie 1848, ceea ce dieta Transilvaniei, reacționară, întîrzia să facă.

O tradiție din Mihoiești — Cîmpeni, culeasă în 1965 de la Orlea Remus, de 71 de ani, menționează acest moment de mare însemnătate în stimularea spiritului de luptă al moților iobăgiți. Iancu le-a poruncit „să pună cîrlijele jos", să nu mai care lemne pentru cei bogați, pentru că „iobăgia, de astăzi nu mai este". spune informatorul [5]. Incidentul s-ar fi petrecut la Vadu Moților, acolo unde se întîlnește Arieșul Mare cu Arieșul Mic.

Este ilustrată aici, de fapt, chemarea istorică a lui Iancu la luptă, chemare adresată tuturor moților, pentru care părea să sune, în sfîrșit, ceasul dreptății. Căci legenda preia în acest loc un adevăr bine cunoscut : Avram Iancu i-a mobilizat în primăvara și vara lui 1848 pe țăranii moți la luptă împotriva îndatoririlor feudale, împotriva taxelor exorbitante impuse de fisc, pentru dreptul moților asupra pădurilor lor, pentru comerț liber neîngrădit de taxe abuzive. Era momentul în care moții, asupriți de veacuri, se deșteptau la luptă împotriva unor rînduieli tiranice, pentru afirmarea libertăților lor strămoșești și pentru recunoașterea drepturilor lor sociale și naționale.

O tradiție din Tîrsa plăsmuiește chiar un legendar conflict al eroului cu tatăl său, jude în Vidra de Sus, pe care Avram îl reneagă, ca incapabil să înțeleagă doleanțele celor mulți, și ca înfruptîndu-se din munca acestora. Astfel, Avram Iancu și-a părăsit tatăl și casa părintească, s-a înarmat, a adunat o mulțime de oameni și a revenit acasă, unde, sub amenințarea armelor, și-a obligat părintele să se încline în fața unui adevăr.

Eforturile lui Iancu pentru mobilizarea moților asupriți se conturează puternic în amintita tradiție.

„Pe timpu acela, atuncea, era iobagi. N-avea oamenii, ca să aibă

[5] *Ibid.*, p. 62—65, inf. Orlea Remus, Mihoiești — Cîmpeni, Alba, culeg. Ov. Bîrlea, 3. VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 447 Ib.

avuție, decît lucra tri zîle-n săptămînă la Stat. Și Iancu o mărs pe comunele vecine : pe la Crișior, pe la Băița, pe-aicea, pe la Hălmaj, pe la Brad, să vadă oamenii că cum îs mulțămiți cu soarta vieții. Așa că el o fost întrebînd oamenii :

— Da sînteți mulțămiți, cum sînteți ? (ei o fost făcînd cîte două poște, cîte-o poștă — o poștă a fost 20 de kilometri). Și ei o zîs că nu-s mulțămiți, că ei trei zîle abia vin ,și trei iară, și nu pot ca să agonisească traiul vieții, decît ei duc lipsă. Pe timpul acela nu era pîne, ci pîne de tărîțe, și mămăliguță, și cartofi. Oamenii desculți și goi : care veneau să muncească" [6].

Bătrînul Bădău Gheorghe, din Tîrsa, apropia în 1968, în povestirea sa, pe Iancu de marii luptători înaintași pentru drepturile moților : Horia, Cloșca și Crișan, ștergînd astfel granițele de timp. Se confirmă deci, și aici, tendința generală a legendei istorice de a apropia faptele care au impresionat colectivitatea, de a le aduce într-un același plan temporal, continuu, al povestirii, ștergînd astfel diferențele de cronologie, prin asocierea unor eroi ce au trăsături comune și corespund acelorași năzuințe. Este incontestabil că cei trei martiri ai răscoalei de la 1784 au pregătit ideologic încorporarea lui Avram Iancu în mentalitatea și, implicit, în tradiția populară, deoarece el a luptat pentru aceleași idealuri permanente.

„Ș-atunci, pe timpu acela, Horia, și Cloșca și Crișan iar o fost oameni cu știință, și iar o intrat în favoare cu Avram Iancu" [7].

„Ș-atunci, după aceea, atunci Horia și Cloșca, după moartea lui Avram Iancu, s-or dus la Budapesta, iar pe la regele, ca să-și caute dreptul românilor" [8].

Din momentele semnificative ale anilor 1848—1849 sînt menționate în legendă — între altele — luptele cetelor lui Iancu cu trupele lui Kossuth, de la Mărișel, Fîntînele, Cerbu, Abrud. Atît în luptele de la Fîntînele cît și în cea de la „Valea Roșie" (Abrud), sub porunca lui Iancu, moții au blocat drumurile cu arbori tăiați, au aruncat peste inamic bolovani, buturugi, copaci. Tradiția consemnează — în general — cu fidelitate evenimentele : „Ș-atunci, pe cînd ei or ajuns acolo la Fîntînele, ăștia o avut oameni care o închis drumurile, c-o tăiat lemne pe potecile alea" [9].

„Și-a tăiat pădure și-a lăsat carele pînă a venit lîngă pădure. Și-atuncea a noștri i-o-nconjurat, dinapoi o tăiat altă pădure și s-o slobozit pe ei cu săcuri, cu topoare, cu rude, tarabure de car. Și-apoi o luat muniția, ș-atuncea s-o dat alarma și toată lumea de prin pădure a venit și i-au căptușit, i-a bătut" [10].

„Ș-acolo el o tăiat arbori care au patru metri, trei metri de lungime și-ascuțit la capăt ca ghiuleaua. Și acolo îi coastă grozavă de mare, ș-acolo lemnul pus pe popic și cînd i-o dat cu toporul, lemnul s-o dus la vale.

---

[6] *Ibid.*, p. 68, inf. Bădău Gheorghe, Tîrsa, culeg. Ov. Bîrlea, 3.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 445 Ia.

[7] *Ibid.*, p. 69, vezi nota 6.

[8] *Ibid.*, p. 70, vezi nota 6.

[9] *Ibid.*, p. 105—106, inf. Pașca Todor, Horea, Culeg. Ov. Bîrlea, 3.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 445 Ii-IIa.

[10] *Ibid.*, p. 99—100, inf. Mateș Ioan, Horea, culeg. Ov. Bîrlea, 3.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 444 Ig.

Ș-așa că o divizie de unguri, i-o omorît în 24 de ceasuri — n-o ținut 24 de oare pînă cînd o curs valea sînge : de-aceea se numește acolo la Abrud „Valea Roșie, de sînge de-atunci" [11].

Se reține cu atîta fidelitate aceste lupte, deoarece au însemnat victorii cucerite cu eforturi și sacrificii grele, victorii care, fără nici un adaos subiectiv, au căpătat dimensiuni epice.

Documentele istorice le atestă ca mari încrîncenări între armatele dîrze și curajoase ale lui Avram Iancu și acelea ale unor căpetenii fanatizate trimise să înăbușe în sînge revoluția. Cîțiva dintre povestitorii de azi de la care s-au înregistrat materialele sînt urmași ai unora dintre cei care au fost contemporani cu Iancu și au participat chiar la evenimente. Acestora li s-a transmis oral informația de către părinții și bunicii lor, odată cu respectul și dragostea pentru eroul moț.

„Despre Iancu, îmi povestea bunica mea (pentru că ea o trăit 99 de ani) și spunea c-o fost în revoluția lui Iancu. Strămoșul meu o luptat la Fîntînele în adunarea lui Iancu, că n-avea oaste, fără populație așa ce-o putut aduna" [12].

„No apăi, cînd eram băiat de școală, în 1895 am fost clasa întîie, atunci povestea bunicul meu și cu alți vecini despre Iancu" [13].

„Tatăl meu și un frate mai mare se aflau în tabăra lui Iancu" [14].

O întreagă categorie de legende, cu numeroase variante, menționează conflictul lui Iancu, de care aminteam mai sus, cu împăratul, „prietenul fățarnic" în care el și-a pus încredere și nădejdi. Călătoriile lui Iancu la Viena, soldate cu umilințe, demersurile infructuoase pe lîngă autoritățile imperiale din Transilvania, memoriile înaintate împăratului, rămase fără răspuns, l-au zdruncinat profund. Așteptînd în vara lui 1852 vizita împăratului Franz Iozef în munții Apuseni, Iancu va face personal toate pregătirile pentru ca primirea să aibă loc în cele mai bune condiții, cu fast și solemnitate. Dar, probabil, deziluzionat de insensibilitatea împăratului la doleanțele moților, pierzîndu-și încrederea în promisiunile acestuia, Avram Iancu va refuza — fără explicații — să se prezinte în fața lui.

Acesta este adevărul istoric.

Dimpotrivă, legenda notează, în numeroase variante, primirea pe care Iancu i-ar fi făcut-o împăratului, pe muntele Găina, întrevederea dintre ei fiind prilejul unei mustrări publice pe care i-ar fi adresat-o Iancu pentru nerespectarea învoielilor și promisiunilor făcute.

„Așa, cînd o fost ziua numită, o venit Franț Iosif. Pe cînd o venit, o trimes sol după Iancu să vie, că el o venit. Iancu o auzit că Franț Iosif nu vrea să-i deie Ardealul sub stăpînirea lui, și cînd o trimes al doilea sol, Iancu s-o suit p-un măgar la muntele Găina și cînd s-o-întîlnit, o-ntors cu spatele către Franț Iosif. Și Franț Iosif zice :

— Cum vine-așa ?

---

[11] *Ibid.*, p. 70, vezi nota 6.

[12] *Ibid.*, p. 121, inf. Pașca Gheorghe, Albac — Alba, culeg. Ov. Bîrlea, 6.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 449 If.

În acest sens vezi și Sabina Ispas, *Avram Iancu în tradiția populară orală*, în „REF", t. 19 (1974) nr. 1, p. 58.

[13] *Horea și Iancu...*, p. 86, inf. Talpaș Iosif, Tîrsa-Avram Iancu, culeg. Ov. Bîrlea, 4.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 446 IIb.

[14] *Ibid.*, p. 107.

— Uite, așa am venit, că un prost și c-un nebun, nu se pot întîlni laolaltă, decît numai așa" [15].

Folosind această parabolă sarcastică legenda subliniază de fapt tîlcul adînc al evenimentelor istorice reale. Demn, Avram Iancu nu accepta nici un compromis cu sine însuși și se pare că aceasta l-a determinat — presupune foarte plauzibil Silviu Dragomir în monografia sa — să nu se prezinte în fața împăratului.

Tradiția subliniază caracterul integru al lui Iancu, faptul că a luptat pentru libertate și recunoașterea drepturilor poporului său, nu pentru foloase personale și onoruri. Refuzarea unei decorații conferite de împărat îl plasează pe linia neacceptării unor favoruri personale, a modestiei și simplității, ca și a devotamentului său pentru obște. Acesta este adevărul istoric bine cunoscut. Riposta pe care — conform legendei — Iancu ar fi pat-o împăratului, ni se pare semnificativă pentru justețea viziunii populare asupra eroului :

„Iancu o zis că :

— Eu nu lupt pentru mine (că-mpăratul o venit ca să-i încarce pieptul cu decorații).

Zice :

— Eu, nu-mi trebuie decorații mie, că eu n-am luptat, ia o luptat poporul ! Dați poporului aceea ce o cerut poporul !" [16].

Or documentele istorice menționează textual această replică a conducătorului ardelean față de curtea imperială.

În iarna lui 1851, aflat în cadrul delegației Comitetului național român la Viena, el nu acceptă decorarea, cerînd ca întîi „să se decoreze națiunea cu îndeplinirea promisiunilor".

Ultima perioadă a vieții eroului, precum și sfîrșitul său tragic își găsesc în legendă locul în mai multe variante. Poporul, care l-a iubit și i-a intuit însușirile personale, nu putea accepta alienarea și decăderea fizică a eroului, destinul său implacabil. Eroul nu putea sfîrși astfel. Din această cauză majoritatea legendelor explică teribila boală ca pe o simulare iscusită, subterfugiu folosit de Iancu pentru a-și deruta persecutorii, care altminteri l-ar fi tras pe roată, ca pe Horia și Cloșca. Țăranii cunoșteau înverșunarea și ura autorităților noului absolutism habsburgic față de eroul moților și se așteptau ca acestea să-i pregătească și lui cazna și moarte.

„Iancu s-o făcut nebun, ca să nu-l prindă și să-l omoare s-a făcut nebun. Și umbla așa — venea și pe-aicea și pe la moașa, spunea că venea și durmea nopțile așa : o noapte ici, una colea, ca să nu-l poată prinde. Și sufla dintr-o floieră așa, s-a făcut nebun în toată regula" [17].

„El s-o făcut nebun că dacă nu să făcea nebun, și pe el îl tăia pe roată, ca cum o tăiat pe Horia și pe Cloșca și Crișan" [18].

---

[15] *Ibid.*, p. 67—68, vezi nota 6.

[16] *Ibid.*, p. 78, inf. Chira Gheorghe, Cîrăști — Avram Iancu, culeg. Ov. Bîrlea, 4.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 446 IIa.

[17] *Ibid.*, p. 122, inf. Pașca Gheorghe, Albac, culeg. Ov. Bîrlea, 6.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 449 If.

În acest sens vezi și Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 57.

[18] *Horea și Iancu...*, p. 61, inf. Orlea Remus, Mihoiești — Cîmpeni, culeg. Ov. Bîrlea — R. Niculescu, 13.X.1965, A.I.C.E.D., mg. 2 940 IIb.

Alte variante explică tragedia eroului prin presupusa lui otrăvire de către autorități, cu scopul de a-l pierde.

„Ș-așa că ei or făcut pace cu Iancu, și ei s-o înțeles și i-o pus în mîncare un fel de mătrăgună, de l-o otrăvit. Nu l-o omorît, da l-o făcut nebun, n-o mai fost capabil ca să mai conducă nimic" [19].

În această perioadă, Iancu — este un adevăr consemnat și istoric — își găsea alinarea suferințelor și a decepțiilor sale în mijlocul naturii pe care a iubit-o, cîntînd din fluier, pescuind, contemplînd pădurile și munții. A trăit retras, departe de lumea care l-a obosit și l-a dezamăgit. Tradiția confirmă, cu simplitate, aceste informații :

„Apoi venea pe-aicea pe la oameni care-i cunoștea, care o fost în armata lui. Pă odată se ducea la unu, o dată la altul, ș-așa pribegia. Avea un fluier, o fost un fluier în băț, cu fluierul acela ș-o fost cîntînd doinele lui" [20].

Tradiția amintește așadar tot zbuciumul sufletesc al eroului moț. Sfîrșitul său tragic apare ca un corolar al strădaniilor sale frînte și al trădării împărătești, Iancu căpătînd astfel aureola marilor martiri. Poporul a suferit la moartea eroului său, legendele subliniind durerea și participarea intens afectivă a moților la acest sfîrșit.

Iancu a devenit o prezență permanentă în conștiința moților. El s-a identificat cu aceștia. În consecință s-a fixat în tradiție ideea de participare simbolică a lui Iancu la viața colectivității care și l-a asimilat adînc : „Iancu este al nost", vor repeta mereu moții.

Amintirea lui nu s-a pierdut și nu se va pierde, cum nu dispare din memoria poporului amintirea luptei strămoșilor pentru libertate.

„Ș-așa că de-atuncea noi amintim de Avram Iancu, ne-o făcut o libertate de sub jug și ne-o scăpat. Și-l ținem și astăzi, îl amintim totdeauna" [21].

Putem așadar conchide că Avram Iancu a căpătat valoarea de simbol a eroului popular, păstrîndu-și un loc de cinste în conștiința colectivității prin destinul său tragic, prin faptele sale deosebite, prin forța sa spirituală și morală exemplară.

---

[19] *Ibid.*, p. 70, vezi nota 6.

[20] *Ibid.*, p. 77—78, inf. Chira Gheorghe, Cîrăști — Avram Iancu, culeg. Ov. Bîrlea, 4.VI.1968, A.I.C.E.D., mg. 3 446 IIe.

[21] *Ibid.*, p. 71, vezi nota 6.

CONTRIBUȚII LA ISTORICUL CERAMICII VÎLCENE: CENTRUL ZĂTRENI

SILVIA ZDERCIUC

Vechea așezare românească, menționată în documentele Țării Românești încă din secolul al XVI-lea [1], centrul ceramic Zătreni este situat în partea sud-vestică a județului Vîlcea, pe malul rîului Olteț, principalul afluent al Oltului. Comună de prestigiu în componența căreia intră în prezent 19 localități [2], Zătrenii poate fi considerat unul din centrele importante ale ceramicii oltenești, deși activitatea lui a încetat încă din 1973 [3].

Reconstituirea evoluției meșteșugului ceramicii din Zătreni s-a făcut cu ajutorul documentelor bibliografice și de arhivă, precum și în baza unor cercetări de teren efectuate între anii 1968 și 1973 [4].

Din cele 19 localități ce compun comuna Zătreni, olăritul a fost practicat în șapte, respectiv Zătreni, Butanu, Contea, Făurești, Gănești, Lăcusteni și Mănicea.

Datele documentare și informațiile de teren ne îndreptățesc să afirmăm totuși, că din tot acest grup de sate meșteșugul ceramicii a cunoscut cea mai mare dezvoltare la Zătreni [5].

Cea mai veche știre scrisă — în stadiul actual al cercetărilor — privind practicarea meșteșugului ne este furnizată de *Dicționarul județului Vîlcea* din anul 1893, știre conform căreia 24 de locuitori ai comunei se ocupă cu dulgheria și olăria [6].

---

[1] *Documente privind Istoria României. Veacul XVI.B. Țara Românească.* Vol. IV, (1571—1580), Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1952, p. 316.

[2] *Județele României Socialiste*, București, Editura Politică, 1969, p. 536, comuna Zătreni. Satele componente: 1) Zătreni, 2) Butanu, 3) Ciorteşti, 4) Contea, 5) Dealu Glămeia, 6) Dealu Văleni, 7) Făurești, 8) Gănești, 9) Lăcusteni, 10) Lăcustenii de Jos, 11) Lăcustenii de Sus, 12) Mănicea, 13) Mecea, 14) Olteţu, 15) Săscioara, 16) Stanomiru, 17) Valea Văleni, 18) Văleni, 19) Zătrenii de Sus.

[3] Ultimul olar din Zătreni, Cruceru I. R. Marin, își întrerupe activitatea în anul 1973. Face parte din cea mai vestită familie de olari din Zătreni; frații lui: Dumitru I. R. Cruceru, Constantin I. R. Cruceru, Ion I. R. Cruceru, Ștefan I. R. Cruceru au practicat și ei olăria.

[4] Cercetările au fost efectuate între anii 1968 și 1973, cu ocazia organizării colecțiilor muzeale de la Slatina, județ Olt, Irimești — Bălcești și Măldărești, județ Vîlcea, precum și a completării colecțiilor Muzeului satului și de artă populară din București, ani în care ceramica acestui centru intra pentru prima dată și în circuitul expozițional, îmbogățind colecțiile muzeale cu peste 500 de piese valoroase.

[5] Ținînd seama de majoritatea documentelor și a informațiilor de teren care indică cel mai frecvent localitatea Zătreni ca producătoare de ceramică de valoare artistică și documentară, studiul nostru se va referi îndeosebi la această localitate.

[6] C. Alessandrescu, *Dicționarul județului Vîlcea*, 1893, p. 548—550.

Datele privitoare la olăritul local ne sînt completate în anul 1900 de *Marele dicționar geografic al României*, care amintește de 8 olari la Găneşti [7].

În primul deceniu al secolului al XX-lea, nume de olari din satele comunei Zătreni apar tot mai frecvent printre participanții la diferite expoziții. Astfel, la expoziția jubiliară, organizată în 1906 pe Cîmpia Filaretului din București, este prezent și olarul Tănase D. din Lăcusteni-Vîlcea [8].

Anul 1908 ne furnizează însă cele mai bogate date documentare cu privire la meșteșugul olăritului din această parte a ținuturilor vîlcene.

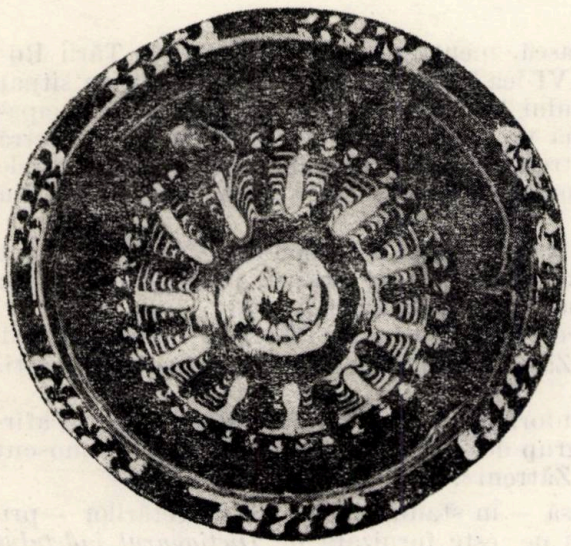

Fig. 1.—Strachină smălțuită. Creator: I. R. Mihai, 1908. Premiul II la primul concurs de olărie pe țară.

Pregătind primul concurs de olărie pe țară, Alexandru Tzigara Samurcaș, directorul Muzeului Național la acea vreme și secretarul comitetului de organizare, lansează apeluri către toți olarii din țară. În răspunsul comunicat de prefectura județului Vîlcea cu privire la distribuirea apelurilor de participare, se menționează că acestea au fost trimise tuturor olarilor din părțile Rîmnicului și ale Zătrenilor [9]. Faptul ne îndreptățește să considerăm că la acea dată Zătrenii erau un important și înfloritor centru de ceramică.

Documentele concursului din 1908 menționează pe olarul Ion Radu Mihai din Zătreni — Vîlcea ca deținător al premiului II, în valoare de 50 de lei, premiu obținut pentru valoarea artistică a unei străchini. Informația prezintă interes nu numai pentru că specifică numele olarului, ci și pentru faptul că sînt indicate categoriile de vase ce se produceau

---

[7] *Marele dicționar geografic al României*, vol. III, 1900, p. 485.

[8] Călăuză — Catalog oficial. Expoziținea Generală română, 1906, București, 1906, grupul 28, p. 153.

[9] Muzeul de artă populară al R. S. România, dosar nr. 6/908—911, vol. I, 27.III.1907, fila 72.

Fig. 2. — Ulcior nesmălțuit. Creator : Cruceru I. R. Marin, 1970. (Piesele din fotografiile : 3, 4, 5 aparțin aceluiași creator.)

Fig. 3. — Oală nesmălțuită, 1970.

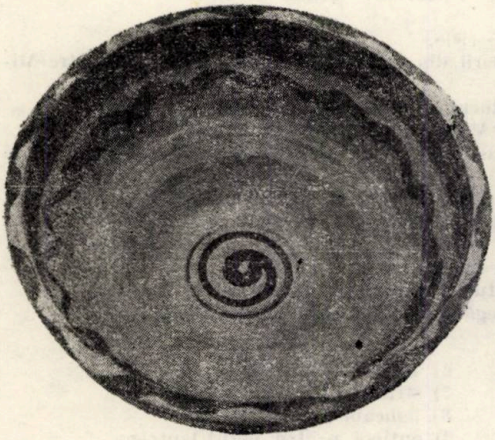

Fig. 4. — Strachină nesmălțuită, 1970.

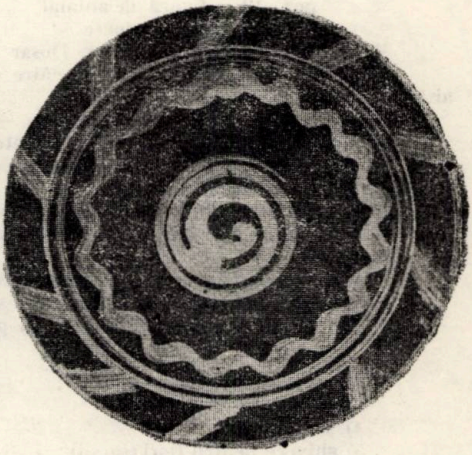

Fig. 5. — Farfurie nesmălțuită, 1970.

la Zătreni în primul deceniu al veacului nostru, chiar dacă aceste vase au fost anume pregătite pentru concurs [10].

Despre dezvoltarea meșteșugului din zonă ne vorbește apoi textul unei reclamații făcută de mai mulți olari din Gănești și Lăcusteni în legătură cu impunerea. Din reclamație reiese că olarii din cele două localități lucrează olărie numai iarna, nu au calfe, ucenici și nici un fel de ateliere, iar calitatea producției este rudimentară [11].

Cercetările de teren au completat imaginea noastră despre olăritul din Zătreni, oferindu-ne posibilitatea unei reconstituiri mai complete cu privire la istoria centrului și a producției sale.

Cei mai vechi olari sînt originari din satul Lăcusteni, locul de baștină al olarului premiat, Ion Radu Mihai, care se stabilește prin căsătorie la Zătreni în jurul anilor 1880 [12]. Începînd de la această dată deținem informații cu privire la practicarea meșteșugului olăritului la Zătreni. Moare în 1916, în timpul primului război mondial, în vîrstă de 55 de ani [13].

Dezvoltarea meșteșugului olăritului mai întîi în satul Lăcusteni ne este confirmată și prin faptul că o serie de olari din centrele Zătreni, Mănicea, Butanu își însușesc tainele meseriei de la olarii din această localitate [14].

Începînd din 1910 olăritul se mai menține în patru sate, și anume : Mănicea, Zătreni, Butanu și Contea.

Cei 20 de olari lucrează tot timpul anului, arareori numai vara [15]. Din 1956 confecționarea ceramicii smălțuite încetează, producîndu-se în continuare numai ceramică nesmălțuită, roșie și angobată. Cruceru N. R. Marin, ultimul reprezentant al olăritului local, modelează doar 10 forme [16].

---

[10] Muzeul de artă populară, dosar 6/1, vol. II, concurs olărie 1908, Fila 9, Ion R. Mihaiu — Zătreni — Vîlcea :

poz. 38—39 — străchini
poz. 40 — vas cu capac
poz. 41 — călimară
poz. 42 — figură de animal
poz. 43—44 — urcioare
poz. 45, 46, 47—sfeșnice mici
poz. 48 — ploscă
poz. 49 — vas pentru tutun
poz. 50 — figură de oaie.

[11] Prefectura județului Vîlcea, Dosar 55/1908.

Reclamație privind impunerile către olarii din comuna Gănești — Lăcusteni către Ministerul de Interne.

— Dumitrescu S. Barcan, agricultor — lucra și olărie, dar s-a lăsat de 5 ani.

— Ion M. Stanca, Ion M. Tîru și Matei M. Stanca lucrează iarna olărie.

— Dumitru I. Constantin, Gh. P. Constantin, Dumitru Tănase, R. Țîrlea și Tănase R. Țîrlea lucrează olărie tot iarna.

Toți lucrează rudimentar, neavînd nici calfe, nici ucenici și nici un fel de atelier.

[12] Informator Ninciuleanu I. Z. Ilie, satul Mănicea, 79 ani, 1969.

[13] Idem.

[14] Informator Țîrlea N. Gheorghe, satul Contea, 61 ani, 1973.

[15] Informator Cruceru N. Gheorghe, satul Mănicea, 73 ani, 1973.

[16] 1) Oale de diferite mărimi pentru pregătirea și conservarea alimentelor ;
2) ulcioare de diferite mărimi ;
3) jucării ;
4) solnițe ;
5) ghivece pentru flori (sacsîi) ;
6) farfurii (taiere) ;
7) străchini ;
8) ligheane ;
9) putinei pentru bătut laptele ;
10) cești pentru țuică.

Desfacerea produselor centrului Zătreni a avut o arie restrînsă. Prima informație cu privire la practicarea meșteșugului la Zătreni [17] ne indică, în același timp, și aria de desfacere a produselor. Exceptînd tîrgurile de la Craiova, celelalte localități sînt situate pe teritoriul județului Vîlcea [18]. O altă informație se referă la desfacerea ceramicii de către olarii din Gănești. Cei opt olari din această localitate „își desfac produsele muncii lor la bîlciurile din Zătreni, Otetelișeni și satele vecine" [19].

Informatorii locali au completat lista tîrgurilor tradiționale la care participau olarii din Zătreni, pînă în preajma primului război mondial. Alături de tîrgurile menționate în datele bibliografice, olarii din acest centru mai frecventau tîrgurile și bîlciurile de la Pietroasa, Măciuca, Roșiile și Horezu, jud. Vîlcea, precum și cel de la Tîrgu-Cărbunești din jud. Gorj [20]. Cel mai frecventat era tîrgul de la Grădiștea din județul Vîlcea [21].

În perioada postbelică, odată cu restrîngerea numărului de olari, se produce și restrîngerea ariei de desfacere. În ultimii ani de supraviețuire a centrului, singurul olar care mai practica meșteșugul frecventa doar tîrgul din Zătreni. Cel mai adesea piesele de ceramică se cumpărau direct de la olar, de acasă [22].

Analizînd formele confecționate de olarii din Zătreni în răstimpul unui veac, constatăm înrudirea acestora cu ceramica de Oboga sau cu cea gorjană. Înrudirea este confirmată și de informațiile furnizate de bătrînul olar Ilie Z. Ninciuleanu, după care „firul tradiției meșteșugului olăritului a venit la Zătreni de la Oboga".

Dacă din repertoriul formelor vechi, de altădată, s-au păstrat mai puține exemplare, ele sînt suficiente totuși spre a ne reda imaginea unei varietăți. Deși numărul olarilor cunoscuți pînă în prezent la Zătreni nu este prea mare [23], tradiția locală a păstrat amintirea a numeroase forme ce se lucrau odinioară, existînd chiar o specializare în modelarea anumitor forme. Unii dintre olari făceau numai ulcioare, alții, ca de exemplu Țîrlea Dumitru din satul Contea, făcea vase de mare capacitate, vase cu care participa în primele decenii ale veacului nostru la numeroase expoziții

---

[17] În anul 1902, comuna Zătreni se compunea din cinci cătune : Dolcescul, Biserica, Oarba, Mănicea și Stonomirul, cf. *Marele dicționar geografic al României*, vol. V, 1902, p. 785.

[18] „Afară de agricultură, 24 locuitori se mai ocupă cu dulgheria și olăria. Ei desfac produsul muncii lor la : Craiova, Bălcești și la diferite bîlciuri anuale : Oteteliu, Grădiștea și Slăvești, conform C. Alessandrescu, *Dicționarul geografic al județului Vîlcea*, București, 1893, p. 548—550.

[19] *Marele dicționar geografic al României*, vol. III, 1900, p. 484.

[20] Inf. Cruceru N. Gheorghe.

[21] Idem.

[22] Inf. Cruceru I. R. Marin.

[23] 1) Ion Radu Mihai ;
2) Radu Enache, ginerele lui Ion R. Mihai ;
3) Țîrlea Dumitru ;
4) Țîrlea Gheorghe ;
5) R. Țîrlea ;
6) Tănase R. Țîrlea ;
7) Cruceru I. R. Marin ;
8) Dumitru I. R. Cruceru ;
9) C-tin I. R. Cruceru ;
10) Ștefan I. R. Cruceru ;
11) Ion I. R. Cruceru ;
12) Gheorghe N. Cruceru ;
13) Dumitru Z. Ninciuleanu ;
14) Ilie Ninciuleanu ;
15) Ion M. Stanca ;
16) Ion N. Țîru ;
17) Matei M. Stanca ;
18) Dumitru I. Constantin ;
19) Gh. P. Constantin ;
20) Dumitru Tănase.

din București. Ioniță Radu Mihai, poreclit Ioniță Olariu, modela cu deosebită îndemînare figurine zoomorfe [24].

În răstimpul celui de-al doilea război mondial, alături de formele tradiționale, de olărie nesmălțuită, o serie de olari s-au orientat spre confecționarea ceramicii pentru construcții și sistemul de încălzit : olane pentru sobă, rame pentru olane, colțuri de case, coame pentru țiglă [25]. Din seria celor 10 categorii de vase ce s-au menținut pînă la dispariția totală a meșteșugului, cele mai frecvente erau oalele, ulcioarele, străchinile, și „taierele".

Dacă decorația celor peste 40 de categorii de vase ce s-au produs la Zătreni conține o mare varietate de motive și compoziții ornamentale, ceramica nesmălțuită, uzuală, produsă la Zătreni după cel de-al doilea război mondial are un repertoriu ornamental redus, compus predominant din elemente geometrice. Valul și spirala, în diversele lor variante, sînt cele mai frecvente.

Tehnicile de realizare a decorului, numeroase în epoca de înflorire a meșteșugului, se reduc în ultima vreme numai la cele specifice ceramicii nesmălțuite. Valul ca motiv ornamental predominant este realizat prin incizie cu ajutorul „făchieșului" sau a „zgîrieciului", împrumutat de la olarii din Oboga.

Pe o serie de vase, îndeosebi pe străchini și taiere, valul se realiza cu ajutorul unei perii rudimentare confecționată de olar din păr de porc și ținută pe un bețișor, unealtă pe care localnicii o numesc „mătăuz". În decorul vaselor mai vechi, valul apare adesea realizat cu ajutorul degetului.

Olarii din satul Contea au folosit și tehnica stropirii cu pensula, iar pentru realizarea ornamentelor cu șerpi, broaște și măști pe formele de mare capacitate, Tîrlea Dumitru utiliza tipare de ghips [26].

Mai puțin cunoscut ca unealtă de ornamentare era cornul. Cu ajutorul lui și a unui fir de pai se obțineau efecte decorative ce se aseamănă cu tehnica de ornamentare cunoscută sub denumirea de „jirăvire".

Ceramica populară produsă în centrul ceramic Zătreni este prin excelență o ceramică de uz, mai ales în perioada postbelică. Ea relevă o legătură incontestabilă cu alte numeroase centre din Oltenia, Muntenia, Moldova, Transilvania, o dovadă peremptorie a unității ceramicii românești.

Deși tributară sub anumite aspecte ceramicii de Oboga, prezentînd totodată și asemănări vădite cu centrul Pietroasa de pe Valea Cernei sau cu ceramica de Tîrgu-Jiu (cănițele cu cioc lucrate la Contea au ca decor crenguța de brad și spirala cochilie, identice cu decorul „joimăriților" de Tg.-Jiu), ceramica de Zătreni se prezintă ca o producție distinctă, caracterizîndu-se prin simplitatea și armonia formelor, precum și prin robustețea decorului.

Reconstituirea meșteșugului olăritului din centrul vîlcean Zătreni lărgește repertoriul centrelor de ceramică, pe care literatura de specialitate le amintește doar în trecere.

---

[24] Informator Țîrlea Gheorghe.
[25] Informator Ninciuleanu Z. Ilie.
[26] Idem.

DUMITRU DAN (1865—1946) ȘI STUDIUL SĂU DESPRE UN REFREN AL COLINDELOR

IORDAN DATCU

De mai bine de cinci decenii persistă o eroare de atribuire : *Hailerui Doamne*, studiu lingvistic, apărut în „Noua Revistă Română" [an. II (1901), nr. 26, 15 iunie, p. 85—91] și, în același an, în extras la Editura Nouei Reviste Române, în 23 de pagini, este atribuit folcloristului și etnografului bucovinean Dimitrie Dan (1856—1927), iar nu adevăratului său autor, profesorul, lingvistul și folcloristul Dumitru Dan * (care a semnat D. Dan), profesor de limba latină, mai mult de două decenii, la Liceul „Vasile Alecsandri" din Galați. Falsa atribuire o întîlnim în : Gheorghe Adamescu, *Contribuție la bibliografia românească*, fascicola a III-a, *Istoria literaturii române*. Texte și autori 1500—1925 (seria a III-a) (București, Editura Casei Școalelor, 1928, p. 235) ; Const. Loghin, *Antologia scrisului bucovinean pînă la Unire*, vol. II, *Proza* (Cernăuți, 1938, p. 139—141) ; Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești* (București, Editura științifică și enciclopedică, 1974, p. 127). În excelenta sa carte, Ovidiu Bîrlea, un specialist atît de bine informat, preia totuși greșeala atunci cînd spune că „netemeinicia [părerilor lui I. G. Sbiera și ale lui B. P. Hasdeu despre refrenul în cauză] e pe deplin dovedită de alt *bucovinean* [sublinierea ns. — I.D.], Dimitrie Dan". În *Convorbiri literare. Bibliografie* (București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, p. 492) confuzia este și mai mare : la indice sînt cumulate în dreptul unui singur nume atît referințele de la unul, cît și de la celălalt. Confuzia a fost posibilă datorită „identității" de nume. Graba a făcut să nu se observe că profesorul gălățean nu semna „Dimitrie", ca bucovineanul, ci cu inițiala numelui mic. De asemenea, bucovineanul își adăuga adesea după nume și funcția : „paroh". S-a pierdut din vedere, de asemenea, că bucovineanul n-a vădit interes pentru etimologii, pasiunea de o viață a profesorului gălățean.

---

* Principalele date biografice ale prof. Dumitru V. Dan le-am găsit în : *Anuarul oficial întocmit de serviciul statelor personale și al statisticei*, la 15 oct. 1910, Ploiești, Institutul de arte grafice „Progresul", 1910, p. 134 ; Lucian Predescu, *Enciclopedia „Cugetarea"*, București, 1940 ; Gh. Cardaș, *Documente literare*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 216—220. De menționat că acesta din urmă știe că prof. D. Dan este autorul studiului *Hailerui Doamne*. Anuarul amintit dă adevăratul nume al profesorului : Dumitru V. Dan. El a semnat însă D. Dan. Unele documente ce le citățm notează numele său mic sub forma : Dimitrie.

În studiul în cauză, D. Dan şi-a propus să dezlege o chestiune care a preocupat, încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, o serie de cărturari români. Primul care se opreşte asupra „misteriosului Ler"

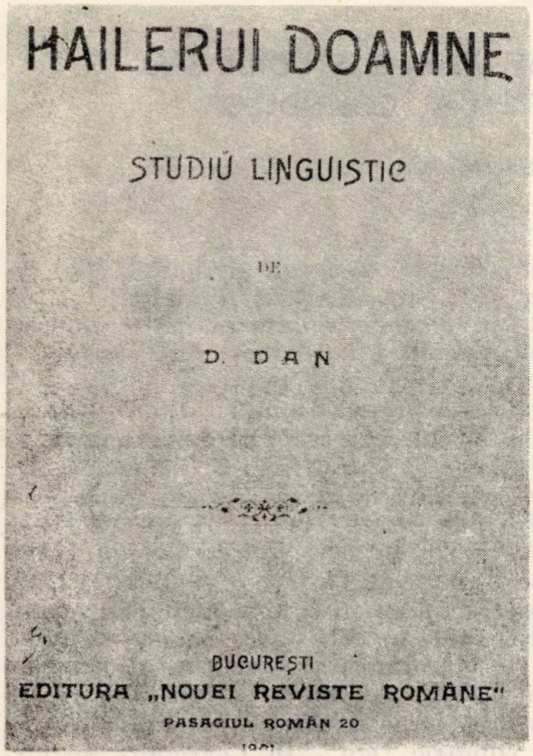

Fig. 1. — Coperta extrasului din „Noua Revistă Română" conţinînd studiul lui Dumitru Dan.

din credinţele poporului este D. Cantemir. În *Hronicul vechimei româno-moldo-vlahilor* (1720), marele cărturar aminteşte de „Ler Aler Domnul, care nume sună : Aurelie, Aurelian". Gheorghe Şincai, în *Cronica românilor*... (Buda, 1808) nota că „românii cea de a stînga Dunării, mai vîrtos cei din Ardeal pînă astăzi pomenesc pre împăratul Aurelian, cîntînd a jale : Hai Lerom Doamne, adecă : Hai Aureliane Doamne ! cînd cîntă la Crăciun". Petru Maior credea şi el, în *Istoria pentru începutul romanilor în Dachia* (Buda, 1812) că împăratul Aurelian „nici astăzi nu este zăuitat de români, cari în cîntecele lor, ce se zic colinde, îl numesc Ler şi Oilerum Domn". Gheorghe Săulescu, în *Colinda a II-a* [în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", Braşov, an. XI (1848), nr. 3, p. 21—23, nr. 4, p. 29—31) susţine aceeaşi opinie : „Oler sau Aurel doamne închipuieşte pre împăratul Aurelian iar Valer şi Velerum doamne pre împăratul Valeriu". At. M. Marienescu (*Colinde*, Pesta, 1859, p. VII—VIII şi 171) nu se îndoieşte cîtuşi de puţin că împăratul roman este invocat în refrenul colindelor : „Exclamaţiunea din colinde Leru-mi etc. arată ca cu degetul numele Aureliu", „Leru-mi, Lero-mi, Leru şi Lero e abreviat dezmierdător". Este şi părerea lui I.Missail („Revista română", 1863, p. 397) : „poporul

nostru îl pomenește și astăzi cîntînd cu jale, la colindele Crăciunului: Hai Lerum Doamne ! adică : Aureliane doamne !" Pentru Gr. G. Tocilescu, în *Poezia populară a românilor* [în „Columna lui Traian", II (1871), p. 186], refrenul obsedant este un argument pentru străvechimea colindelor : „Judecînd după exclamațiunea din colinde : Leru-mi, Aurel sau Rel Doamne, putem zice că colindele s-au făcut în cel mai apropiat timp de Aurelian, împăratul romanilor". Că este vorba de o reminiscență romană opinează și A. D. Xenopol în *Histoire des Roumains de la Dacie Trajane* (Paris, 1896, I, p. 464) : «le refrain de l'une d'elles, Lero o Leo doamne Ler, qui semblerait incompréhensible, contient une réminiscence du nom de l'empereur Aurelian ».

O altă serie de învățați au propus alte explicații. I. G. Sbiera, în *Despre însămnința refrenului de „O Lere Doamne" din colindele române* [în „Foaia pentru literatura și cultura română în Bucovina", Cernăuți, I (1865), p. 25], crede că refrenul evocă zeii Lari : „Larii sau Larul casei se pomenește dară în refrenul colindelor de la Crăciun". B. P. Hasdeu spune, în *Românii bănățeni* (București, 1896, p. 67) că „am demonstrat deja că acel Ler-Doamne nu este altceva decît Lar-Dominus al mitologiei romane". Este și opinia episcopului Melchisedec în *O colindă din Moldova* (în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie", VI, p. 144). Pentru N. Costin, refrenul mult dezbătut amintește de slavicul Lel = zeul Cupido. Aceeași proveniență o susține și Al. Cihac în *Dict. d'étymol. Daco-romane* (II, 170) și M. Gaster în *Chrestomatica romana* (București, 1891, I, p. LXIV). Pentru Aron Densușianu [*Refrenul colindelor*, în „Revista critică-literară", I (1893), p. 51] Leru nu-i altceva decît latinul Liber din Jupiter Liber = Joe dăruitorul.

D. Dan a scris un studiu de referință. El este primul care privește chestiunea de pe poziția lingvistului, el este, cum a apreciat Al. Rosetti (în *Colindele religioase la români*, București, Cartea românească și Pavel Suru, 1920, extras din *Analele Academiei Române*, seria II, tom. XL, *Memoriile Secției Literare*) „primul care a pășit pe calea adevărului". Este de aceeași părere și muzicologul Vasile Tomescu în *Musica daco-romana* (București, Editura muzicală, 1978, I, p. 145) : « Le tournant radical dans l'explication de l'origine du refrain est realisé par D. Dan ». Dezbătînd problema din punctul de vedere al principiilor derivației etimologice, al legilor fonetice, D. Dan arăta că „Aurelianum nu putea să dea Ler", „Aurelium nu putea da Ler", „Lar nu putea da Ler", „Lat. Liberum nu putea da Ler", „Lat. Valerium nu putea da Ler", „Slav. Lel nu putea da Ler". Care este concluzia lui D. Dan? „În rezumat, *hailerui* din refrenul colindelor române este biblicul *halleluiah*, scurtat de metrul versului popular în *hallelui*, transformat de fonetica română în *alerui*, apoi, sau prin trebuința de claritate naturală poporului sau prin ingeniozitate literară, despicat în trei : *ai* sau *hai*, interjecțiune cu care se adresează 1-a pers. sing. către a 2-a, leru —, epitet mai mult sau mai puțin rațional pe lîngă subst. masc. din voc. sing. Doamne, — i sau -mi, pronume personal de a 3-a respective de 1-a persoană sing. cu funcțiune de posesiv, răzămat pe misteriosul epitet *leru* ca în expresiunile *tristu-i suflet*, *tristu-mi suflet*. Scurt, Halleluiah Domine > Hailerui Doamne".

Dumitru V. Dan, autorul studiului la care ne-am referit, s-a născut la 26 octombrie 1865 în Tritul de Sus, jud. Turda (astăzi Triteni, jud. Cluj). A fost unul din fraţii lui Simion Dan, tatăl prozatorului Pavel Dan. Se cunosc cîteva scrisori între unchi şi nepot, publicate de prof. D.D. Şoitu: *Pavel Dan pe meleagurile dunărene* [în „Pagini dunărene", Galaţi, 19 (1978), p. 165—170]. Într-o scrisoare din 6 martie 1935, publicată de Gh. Cardaş în *Documente literare*, 2, 1973, p. 216—217, profesorul D. Dan îl recomanda pe nepotul său lui Mihail Dragomirescu, membru în comisia examenului de capacitate din acel an. D. Dan nu scapă ocazia ca şi în această scrisoare să propună o etimologie, a substantivului *ghiară* — pe care-l folosise la începutul scrisorii: „De ţi se va întîmpla să-ţi cadă în ghiară printre candidaţii la examenul de capacitate din actuala sesiune... unul cu numele de Pavel Dan...".

După şcoala primară şi studii secundare la Blaj (absolvite în 1885), face studii universitare la Bucureşti (pînă în 1896), unde are profesori pe Al. Odobescu, B.P. Hasdeu, Gr. G. Tocilescu, D. Onciul, T. Maiorescu. A urmat, totodată, cursurile Şcolii normale superioare. La Bucureşti a avut colegi pe M. Dragomirescu, S. Mehedinţi, I. Rădulescu-Pogoneanu, Ghiţă Şapcaliu, I.S. Floru.

Profesor de limbi clasice, D. Dan va peregrina prin mai multe oraşe pînă se va stabili la Galaţi. Astfel, va funcţiona la Piteşti (1890—1892), Bucureşti (1897—1898), Ploieşti (1899), Craiova (1902), Tulcea (1904), Craiova (1905), Buzău (1906), şi, în fine, la Galaţi (1907—1931).

Pasiunea pentru lingvistică a lui D. Dan se vădeşte încă din timpul studiilor la Bucureşti. La invitaţia lui T. Maiorescu va prezenta, la una din şedinţele „Junimii", lucrarea *Din toponimia românească*. Studiu istorico-lingvistic, apărut şi în „Convorbiri literare" (an. 30, nr. 10, 1 oct., p. 305—335, nr. 11, nov., p. 499—512 şi nr. 12, 1 dec. 1896, p. 698—726). Va reveni în anul următor, în aceeaşi revistă, cu *Iarăşi toponimie (Răspuns unor critice)*, an. 31 (1897), nr. 2, 1 febr., p. 142—160. Studiile acestea au trezit reacţii contradictorii. Amintim mai întîi unele aprecieri pozitive peste hotare, pe care revista „Junimii" le aduce la cunoştinţa cititorilor din ţară în articolul *Cîteva păreri streine aupra lucrării „Din toponimia românească" de D. Dan* [an. 31 (1897), nr. 11, 1 nov., p. 1047—1050]. Este vorba despre două recenzii: prima apărută în « Revue de langues romanes » nos 4 et 5, avril-mai 1897, p. 236—238, iar a doua în „Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie" (1897, p. 282—284), aceasta din urmă semnată de cunoscutul romanist W. Meyer Lübke. Soluţiile propuse de D. Dan n-au fost însă admise de Ov. Densusianu [în „Revista critică-literară" Iaşi, an. V (1897), nr. 2, p. 41—43].

A urmat apoi publicarea studiului *Hailerui Doamne*, care i-a fost încredinţat prietenului său C. Rădulescu-Motru, conducător al „Noii Reviste Române". Acesta îi va rămîne statornic prieten şi preţuitor. Cînd cunoscutul filozof şi psiholog este preşedinte (1938—1941) al Academiei Române, se gîndeşte la D. Dan în momentul în care înaltul for de cultură instituie un premiu pentru elaborarea unei gramatici: „Am luat cu regret cunoştinţă de boala soţului Dvs. şi bunul meu prieten, Dimitrie Dan. Tocmai mă gîndeam la dînsul săptămîna trecută cînd a fost instituit un premiu pentru Gramatica limbii române. El ar fi fost indicat să scrie un ase-

menea manual pus la premiu de Academia Română" — scria C. Rădulescu-Motru familiei profesorului din Galați. (Apud D.D. Șoitu, *Dimitrie Dan (1865—1946)*, în „Buletinul Societății" pe anul 1979, București, Societatea de științe filologice din R.S. România, 1979, p. 51.)

Ultimul studiu tipărit de D. Dan este *O problemă de limba română* [în „Viața românească", an 31 (1939), nr. 3, martie, p. 50—57], apărut și în extras la Galați, la „Arta grafică", 1939, 11 p. Un manuscris (95 de file), care se înscrie în aceeași direcție de preocupări, intitulat *Etimologii*, se află la Biblioteca „V.A. Urechia" din Galați (Cf. *Catalogul manuscriselor și scrisorilor din Biblioteca „V.A. Urechia"*, întocmit de Paul Păltănea, Galați, 1979, p. 32).

Studiul *Hailerui Doamne* a fost scris deci de împătimitul pentru etimologii D. Dan. Această pasiune acaparantă este pusă bine în lumină de o mărturie literară, pe care ne-o oferă o carte de portrete literare: Anton Holban, *Parada dascălilor* (București, Cugetarea, 1932). Portretul trebuie privit cu înțelegerea cuvenită, el făcînd parte dintr-o carte în care autorul ei și-a propus programatic să fie fidel doar în evocarea atmosferei de la liceul gălățean. Profesorul D. Dan apare în cartea lui Anton Holban sub numele Berechet. Cheia ne-o oferă Teodor Eugeniu Popa și Gh. S. Ștefănescu în „*Parada dascălilor*" *în prototipuri* [„Manuscriptum", București, an. VII (1976), nr. 2, p. 153]. „D-l Berechet — scrie Anton Holban — e un profesor bătrîn, dar nu bătrînețea îl caracterizează. Nici sfaturi, nici gesturi venerabile, nici melancolii, ci neobosit: filologia. Nu cred că a trecut vreme de o jumătate de oră fără să explice originea vreunui cuvînt. Vorbește tot timpul, singur sau cu oricine i-ar ieși în cale, gata să dea noi explicații. Și în timp ce vreun dascăl povestește anecdote sau se plînge de vreun necaz, d-l Berechet îl întrerupe la fiecare cuvînt ca să-l corecteze, stricînd gluma sau făcînd ridicolă supărarea. Cînd citește un ziar, se indignează la fiecare rînd, sau, dacă citește procesele-verbale ale conferințelor școalei, face ignoranți pe toți dascălii. Vorbește despre cuvinte tot timpul și oriunde: în recreații, în clasă, pe stradă...L-am văzut cînd, ieșind la pensie, preda pentru ultima oară după 30 de ani de muncă, și totuși, fără nici o emoție, fără nici o umbră de melancolie, explica neîntrerupt cuvinte, parcă profitînd de ocazie că dascălii, mai impresionați ca dînsul, se simțeau obligați să-l asculte mai atent". (Anton Holban, *Opere*, I, ed. de Elena Beram, Ed. Minerva, 1970, p. 204—205.) Un profesor gălățean, D. D. Șoitu, apreciază în articolul mai sus citat, aportul lui D. Dan: „Generații întregi de elevi au prețuit la profesorul Dimitrie Dan nu numai blîndețea, onestitatea și dăruirea dezinteresată, ci, mai cu seamă, ținuta științifică, erudiția, spiritul comprehensiv, pasiunea".

Profesorul D. Dan a scris un singur studiu care interesează pe cercetătorul folclorului. Un studiu de care însă nu poate face abstracție nici o cercetare închinată colindelor românești. Să sperăm că în viitor nimeni nu-i va mai nega paternitatea asupra acestei remarcabile contribuții.

UN FOLCLORIST GENEROS: ION MĂRCUȘ

GHEORGHIȚĂ GEANĂ

Cărturar de tradiție ardeleană, personalitate notorie a arhivisticii românești din acest veac, Ion Mărcuș a desfășurat și o activitate de folclorist pe cît de discretă, pe-atît de demnă a fi consemnată. Pe răbojul memoriei cercetătorilor tineri — și poate nu numai a celor tineri — încrustătura numelui său se cade a fi împrospătată.

Ion Mărcuș s-a născut în Geomal (jud. Alba) la 15 martie 1911, într-o familie numeroasă, de țărani săraci. Din copilărie s-a arătat avid de lumina cărții. Studiile primare le-a făcut în satul natal, iar pe cele liceale la Aiud, trecînd bacalaureatul în chip strălucit. Privațiunile l-au urmărit, dar nu l-au doborît. „M-am luptat din greu cu cartea și cu sărăcia", va mărturisi el mai tîrziu. În afară de voința proprie, l-a ajutat mult Ștefan Meteș, care îi era și rudă dinspre mamă. Astfel, la 1 noiembrie 1929, deși avea numai optsprezece ani, este angajat ca arhivar la Arhivele statului din Cluj. Paralel, urmează Facultatea de litere și filozofie din același centru cultural transilvan, luîndu-și licența în 1934. La Arhivele statului din Cluj a lucrat timp de treizeci și cinci de ani, pînă în 1964, în ultimii cincisprezece îndeplinind și funcția de director al filialei clujene. Din 1964 pînă în 1972, anul pensionării, a activat la Direcția generală a Arhivelor statului din București, ca director general adjunct [1]. După pensionare, a mai putut fi văzut o vreme pe stradă, pe partea Arhivelor sau a Cișmigiului, uneori purtîndu-și de mînă nepoțica, alteori singur, pășind rar, lăsîndu-se depășit cu superioară absență de grăbiții trecători. Apoi, cumplitul ceas din seara de 4 martie 1977, care odată cu pămîntul de sub noi a cutremurat pe neașteptate și sufletele noastre, l-a proiectat în neființă, fără urme pămîntești, împreună cu soția lui și cu nepoțica lor în vîrstă de zece ani.

★

Dacă s-ar lua în seamă numărul mic de lucrări publicate de el în domeniu, s-ar zice că cercetarea folclorului a constituit pentru Ion Mărcuș o îndeletnicire ocazională. Lucrurile stau însă altfel.

Preocupările de folclorist ale lui Ion Mărcuș acoperă peste un deceniu din cariera sa științifică. Ele n-au fost deci sporadice, dimpotrivă, alcătuiesc o etapă compactă a existenței sale spirituale, etapă de început, cuprinsă aproximativ între primii ani ai deceniului al patrulea și anii de mijloc ai deceniului al cincilea din secolul nostru. Această activitate a

[1] Pentru meritele de arhivist ale celui de care ne ocupăm, a se vedea setul de comunicări *Ion Mărcuș. Ședință comemorativă* (București, 1978), materiale îngrijite, asamblate și multiplicate de G. Asanache și L. Mărcuș. Comunicările respective au fost susținute în cadrul unei ședințe comemorative, la 24 martie 1978, în găzduirea Laboratorului de antropologie al Institutului „Dr. Victor Babeș" din București.

Rev. etn. folc., tom 26, nr. 2, p. 211—215, București, 1981

fost intim legată de Arhiva de Folclor a Academiei Române, instituție de prestigiu intern și internațional, fondată de Ion Mușlea și așezată la Cluj. Academia, încă de la înființare, a încurajat cercetările de etnografie și folclor, instituind întru valorificarea lor colecția „Din viața poporului român". Așa au putut fi publicate lucrările clasice ale lui Simion Florea Marian, Tudor Pamfile, C. Rădulescu-Codin, Artur Gorovei etc.

În 1930, colecția „Din viața poporului român" își încetează apariția. Continuitatea cercetărilor în domeniu, academic supravegheate, este asigurată prin înființarea Arhivei de Folclor — la propunerea lui Ion Mușlea și cu sprijinul autoritar al lui Ioan Bianu, pe atunci președinte al Academiei. Sub aspect editorial, ștafeta este preluată de „Anuarul Arhivei de Folklor", scos de instituția nou înființată.

Materialul de teren era cules pe două căi : fie prin corespondenți voluntari (învățători, preoți sau chiar țărani mai luminați), risipiți în toată țara și îndrumați cu chestionare amănunțite, fie prin așa-zișii „stipendiați", adică licențiați plătiți pentru anchete într-o anumită zonă, un fel de cercetători cu contract. Printre aceștia s-au numărat Emil Petrovici, Gh. Pavelescu, Tatiana Gălușcă și alții. Personalul permanent al Arhivei era minim : în perioada cea mai bună a instituției, adică între anii 1938 și 1940, el cuprindea doar pe director, Ion Mușlea, și pe secretar, care nu era altul decît Ion Mărcuș. Amîndoi au lucrat și în teren, cu regim de stipendiați, Mușlea în Țara Oașului și pe Valea Gurghiului, iar Mărcuș în Tîrnava Mică.

„Anuarul" a apărut în șapte numere, între anii 1932 și 1945, găzduind în paginile lui trei feluri de materiale : studii, cercetări și bibliografia anuală a folclorului românesc.

În numărul VI, apărut în 1942, Ion Mărcuș a publicat un studiu intitulat *Preocupările folklorice ale teologilor sibieni între anii 1871—1907 și Bibliografia folklorică a revistei „Musa"* [2]. Istorici de vază ai folcloristicii noastre utilizează acest studiu și trimit la el [3]. După cum se știe, în trecut, preoții alcătuiau, împreună cu învățătorii, intelectualitatea noastră sătească, fără a cărei participare cercetarea folclorului ar fi fost imposibil de înfăptuit. Studenții în teologie din Sibiu înființează la 1870 o Societate de lectură, patronată de Andrei Șaguna, societate cu care studenții români de la Viena aveau să colaboreze pentru serbarea de la Putna. Era deci o grupare bine constituită, cu legături — în afară de Viena — la Pesta, Cluj, precum și în alte orașe. Societatea avea ca tribună de exprimare revista „Musa", apărută în exemplare unice, în stare de manuscris, aproape lunar, timp de peste treizeci de ani. Aici și-au publicat seminariștii din Sibiu și contribuțiile lor folclorice. Ion Mărcuș urmărește cum a crescut interesul pentru folclor al „Musei" (sub înrîurirea marilor reviste precum „Convorbiri literare", „Familia", „Tribuna") și cum a evoluat conștiința critică a seminariștilor folcloriști, de la entuziasmul romantic dar neștiințific la culegerea metodică, cu menționarea locului și a persoanei, cu păstrarea

---

[2] „Anuarul Arhivei de Folklor", VI (1942), p. 101—121.

[3] Ion Breazu, *Temeiurile populare ale literaturii române din Transilvania*, lecție de deschidere rostită la Universitatea din Cluj-Sibiu, în ziua de 10 martie 1943, inclusă în *Elogiu folclorului românesc*, antologie de Octav Păun, București, Editura pentru literatură, 1969 (vezi p. 573—574) ; Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura enciclopedică română, 1974 (vezi p. 416, 417, 425).

provincialismelor şi excluderea oricărei intervenţii a culegătorului, „afară de erorile de peană" [4]. Avînd în vedere aportul acestei pături de intelectuali, în bună parte de origine ţărănească, la progresul folcloristicii — mulţi dintre ei vor fi întreprins apoi cercetări asidui sau vor fi completat chestionarele trimise în sate de Hasdeu, Marian, N. Densuşianu, sau mai încoace de Muşlea însuşi —, rolul pedagogic special al revistei „Musa" apare şi mai limpede, conferind şi studiului semnat de Ion Mărcuş o importanţă istorică indiscutabilă.

Contribuţia cea mai importantă a lui Ion Mărcuş în cadrul „Anuarului" a fost însă de ordin bibliografic. De însemnătatea alcătuirii bibliografiei generale a folclorului românesc ca instrument de lucru, ca ghid şi ca măsură a realizărilor în domeniu, şi-au dat seama la vreme cîţiva fruntaşi ai culturii noastre. Îmbucurător este faptul că aspiraţia spre continuitate a lucrat şi aci, astfel că atunci cînd o publicaţie n-a mai putut continua această misiune, o altă publicaţie a preluat-o. „Anuarul Arhivei de Folklor" a purtat această ştafetă bibliografică pe perioada istorică dintre anii 1930 şi 1943, din care Ion Mărcuş a dus greul pe porţiunea 1935—1943 (numerele IV—VII). Întreprinderea n-a fost uşoară, dimpotrivă : a despuia anual peste o sută de reviste, dar mai întîi a le descoperi în condiţiile de instabilitate a vieţii publicistice interbelice, cînd unele apăreau şi dispăreau de la un an la altul în te miri ce colţ de ţară — iată o muncă de schimnic. Efortul era cu atît mai mare cu cît pe un număr de ani bibliografia a fost analitică şi critică. Din acest punct de vedere, cea mai detaliată este aceea pe anul 1938, publicată în numărul VI. Acolo se sugerează şi o motivare a caracterului analitic şi critic al bibliografiei, şi anume culegerea materialelor de către culegători cu pregătiri foarte inegale [5]. Caracterul riguros al selecţiei se vede şi din precizarea că, din categoria revistelor editate de şcolile secundare, au fost reţinute numai acelea cu privire la care s-a dedus că strîngerea materialelor s-a făcut metodic, sub îndrumarea unui profesor [6].

Dar în ce constă caracterul analitic şi critic al bibliografiei întocmite de Ion Mărcuş ? În aceea că menţionarea unui articol sau a unei cărţi nu se oprea la datele exterioare (autor, titlu, anul apariţiei şi alte cîteva), ci se făceau referiri la cuprins, de multe ori bibliograful emitea scurte aprecieri critice, de amănunt sau generale (de pildă : lucrarea are scop educativ, nu etnografic ; sau : culegere bună ; etc.), iar acolo unde era cazul se indicau recenziile la contribuţia respectivă, dacă erau favorabile sau nu şi de cine erau semnate. De aspectul unei astfel de menţionări bibliografice ne putem da seama mai bine după un exemplu complet :

> « 259. Breazul, G. *Colinde*. Bucureşti (1938). „Scrisul Românesc", Craiova, 8°, 454 + X p. Lei 30. (Cartea Satului 21). Sunt grupate în : I. Colinde de Moş Ajun şi Moş Crăciun, a) religioase, b) lumeşti. II. Cîntece de stea. III. Vicleimul (Irozii). IV. Colinde de Anul Nou. V. Pluguşorul. VI. Sorcova. VII. Vasilca. VIII. Boboteaza. IX. Salcia. X. Lăzărelul. XI. Colinde de Florii. XII. Colinde de Paşti.

---

[4] „Musa", XIII (1884—1885), nr. 6, citat de Ion Mărcuş în studiul său (vezi „Anuarul Arhivei de Folklor", VI (1942) p. 109).

[5] „Anuarul Arhivei de Folklor", VI (1942), p. 385.

[6] *Ibidem*.

Colecția are mai mult un scop practic decît unul științific: acela de a fi pusă la îndemîna țăranilor sau cărturarilor sătești pentru învățarea colindelor. Pentru aceasta și notarea melodiilor s-a făcut cu semne muzicale bizantine și apusene. Arătarea provenienței e făcută cu totul neștiințific (Ardeal, Basarabia, Dobrogea etc.); alteori le ia de-a dreptul din alte colecții, după cum însuși mărturisește în prefață. Rec. crit. *Viața Românească* XXX (1938), nr. 8, pp. 55—58 (CONST. BRĂILOIU); Rec. elog. *Căminul Cultural* IV (1938), 231—232 (VALERIU MĂGUREANU); Menț. *Sociologie Românească* III (1938), 406—407 (SABIN V. DRĂGOI); Menț. anal. *Cuget Clar* III (1938—39), 113—117 (N. IORGA)»[7].

Evident, nu toate lucrările sînt așa de amplu prezentate, dar ele au solicitat la fel de mult atenția bibliografului.

Alcătuirea unei astfel de bibliografii cerea nu numai descoperirea lucrărilor respective, dar și parcurgerea lor. Înțelegem acum de ce Ion Mărcuș nu a publicat mai multe studii personale: el a ales calea dăruirii pentru alții. Căci întreprinderea sa este una de utilitate publică. Dealtfel însuși Ion Mușlea îi aprecia cum se cuvine importanța cînd, în „Anuarul" VII (1945), reamintind condițiile grele de lucru[8] și regretînd concentrarea lui Ion Mărcuș, „secretarul și singurul funcționar al Arhivei", scria: „Unii se vor întreba pentru ce am ținut să publicăm totuși o bibliografie atît de întinsă, care ne-a luat aproape 5 coale de tipar[9], sacrificînd chiar unele articole anunțate mai demult. Răspunsul este simplu: pe cînd pentru alte discipline științifice avem două-trei bibliografii curente, pentru folclorul românesc există o singură bibliografie, a noastră. A o suprima înseamnă a lipsi cercetătorii de un extrem de prețios mijloc de investigație științifică. A amîna publicarea ei — după ce, chiar și așa eram în urmă cu publicarea ei — ar însemna aproape sigur o amînare sine die (cum s-a întîmplat, de pildă, cu importanta bibliografie istorică din Anuarul de Istorie Națională, care, oprită în anul 1926, n-a mai apărut nici pînă astăzi)"[10]. Indiscutabil, strategia lui Mușlea s-a dovedit ulterior foarte realistă.

Așa cum am menționat anterior, în cadrul acțiunilor Arhivei de Folclor, Ion Mărcuș a întreprins și cercetări de teren, anume pe Tîrnava Mică. De ce tocmai acolo? Fiindcă în această zonă se afla și Făgetul, satul de baștină al marelui sprijinitor al Arhivei, Ioan Bianu. Într-o scrisoare din 1934, Bianu îl invita în satul său pe Mușlea, cu prilejul unei sărbători organizate de Astra, exprimîndu-și în același timp dorința ca și locurile acelea să intre în atenția folcloriștilor. Mușlea n-a putut răspunde invitației de a veni la serbare, scriindu-i la 12 iunie lui Bianu: „Mult stimate domnule Profesor,/ Am primit scrisoarea dv. din 4 iunie, prin care mă sfătuiți să asist la serbarea de la Făget a despărțămîntului Blaj al Astrei, dar mi-a fost imposibil să mă deplasez la 10 iunie, deoarece eram bolnav în pat. Regret foarte mult împrejurarea, nădăjduiesc însă să pot

---

[7] „Anuarul"..., VI (1942), p. 406.

[8] După dictatul de la Viena, Arhiva se mutase la Sibiu.

[9] În numărul VII, bibliografia, întocmită tot de Ion Mărcuș, acoperă anii 1939—1943, dar vremurile și cele 1 134 de titluri n-au mai permis realizarea ei la nivel analitic și critic.

[10] Ion Mușlea, „Prefață", în „Anuarul"..., VII (1945), p. VII.

vedea la vară acea regiune și pentru cazul în care eu n-aș putea face cercetări mai îndelungate în acel grup de sate, să găsesc un licențiat în litere, cunoscător în ale folclorului și de prin partea locului, care să facă oarecare culegeri" [11]. Cel căruia i-a revenit această onoare a fost, deci, Ion Mărcuș. Îndeplinea ambele condiții : era și priceput și de prin partea locului. Culegerea făcută de el în Tîrnava Mică a rămas însă inedită și se află în arhiva Institutului de etnologie și dialectologie din Cluj-Napoca, sub cota 1 247. Materialul provine, mai exact, din satele Făget, Lunca, Chesler, Crăciunel, Tăuni, Lodroman. Culegătorul face o prezentare generală a stării economice și a ocupațiilor, apoi prezintă locuința, hrana, tipul uman [12] și portul, firea, obiceiuri de trecere și de sărbători, credințe („legatul holdelor" și „legatul viilor"), strigături, scurte poezii și o frumoasă baladă de dragoste. Dar cercetările lui Mărcuș nu s-au oprit aci. În iulie 1935 el descinde în satul său natal, Geomal, unde culege date despre moarte și înmormîntare, despre obiceiurile de primăvară, precum și folclor literar : balade, doine, strigături, colinde, ghicitori, descîntece, bocete și cîntece funebre (între care un interesant cîntec al bradului) etc., toate înregistrate la cota 789, în Arhiva de folclor din Cluj-Napoca. O serie de balade culese în 1936 — Dăian, Pintea, Gruia, Marcu Viteazul, Ghiță Cătănuță, A Iancului — va întregi materialul din Tîrnava Mică (vezi cota 1 071). În fine, să mai menționăm că, la cota 1 106, arhiva clujeană păstrează un cîntec al irozilor, *Nascerea lui Cristosu*, copiat de Ion Mărcuș din „Siedietórea. Fóia poporului romanu", Budapesta, I (1875), nr. 12, p. 89—92.

Culegeri asemănătoare celor realizate de Ion Mărcuș au fost publicate nu o dată în paginile „Anuarului" [13]. Dacă cercetările datorate secretarului științific al Arhivei nu s-au bucurat de această soartă, motivul nu e de ordin valoric, ci organizatoric : Mușlea va fi acordat desigur întîietate colaboratorilor externi, spre a-i încuraja. El intenționa să editeze materialele mai bogate, între care probabil și pe cel din zona Tîrnavei Mici, într-o colecție specială, „Monografiile Arhivei de Folklor", pentru care, din păcate, n-a mai obținut de la Academie fondurile necesare — Bianu plecase dintre cei vii...

Așadar, cunoașterea chipului de folclorist al lui Ion Mărcuș nu poate fi considerată încheiată, pînă ce materialele sale de teren nu vor vedea și ele lumina tiparului. Sîntem însă îndreptățiți a socoti că activitatea sa în domeniul folcloristicii a stat sub semnul consistenței și s-a desfășurat într-un cadru superior organizat, de un profesionalism metodic. A scris puțin, dar bine. A muncit mult și cu folos, alegînd calea de a dispărea îndărătul propriei sale munci.

---

[11] *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. II, ediție de Marieta Crocu și Petre Croicu, București, Editura Minerva, 1975, p. 492.

[12] „Locuitorii satelor cercetate de noi sunt peste tot oameni înalți. Bruni, cu părul și ochii castanii, mai puțin cu ei albaștri, fața ovală, au statura robustă care lasă impresia că sunt oameni hotărîți".

[13] De pildă, P. V. Ștefănucă, *Cercetări folklorice...*, în „Anuarul"..., IV (1937), p. 31—227 ; sau Vasile Scurtu, *Cercetări folklorice...*, în „Anuarul"..., VI (1942), p. 123—300.

SESIUNEA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI CU TEMA: PROBLEME ACTUALE ALE FOLCLORULUI ȘI ETNOGRAFIEI ROMÂNEȘTI

LAURENȚIU CUCU

Miercuri, 18 martie 1981, a avut loc, în sala Prezidiului Academiei Republicii Socialiste România, sesiunea publică de comunicări cu tema : *„Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești"*. Dedicată celei de a 60-a aniversări a făuririi Partidului Comunist Român, sesiunea a fost organizată de Academia Republicii Socialiste România, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România și Institutul de cercetări etnologice și dialectologice.

Au participat membri ai celor două academii, cercetători științifici din institutele de specialitate, alți oameni de cultură și știință, ziariști.

Lucrările sesiunii au fost deschise de academicianul Alexandru Graur, președintele Secției de științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. România, care, între altele, a spus : „Organizarea ședinței de astăzi se înscrie într-o îndelungată tradiție a Academiei noastre, care încă de la începutul activității sale s-a preocupat de studiul multilateral al culturii populare, sprijinind cercetări, publicînd și premiind lucrări consacrate folclorului literar și muzical, obiceiurilor și tradițiilor tipurilor de așezări și gospodării, ocupațiilor și tehnicilor tradiționale, artei populare.

Deși secția noastră nu mai cuprinde printre membrii săi specialiști în domeniile menționate, iar patronarea prin contracte de cercetare a marilor repertorii de etnografie și folclor a trecut, începînd cu acest an, la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, credem că organizarea în continuare a unor manifestări științifice de către secția noastră, în colaborare cu secția de profil a Academiei de Științe Sociale și Politice și cu Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, principalul centru de cercetare a culturii populare, duc mai departe, într-o formă corespunzătoare a actualelor structuri organizatorice, tradiția academică în acest domeniu al științelor umanistice".

În continuare au fost audiate comunicările înscrise în programul sesiunii.

În comunicarea *Comentarii pe urmele unui vechi cîntec bătrînesc*, Al. I. Amzulescu a analizat variantele baladei puțin cunoscute, culeasă sub titlul *Trei crai* (G. Alexici), *Mihai Viteazul* (Gr. Tocilescu), *Muntele de Criș* (N. Densușianu), *Dom' Ștefan Opriș* (C. Rădulescu-Codin), dar dispărută din circulația orală în jurul anului 1900. După ce a arătat strînsa afinitate a textelor acestui tip de subiect narativ cu elemente motivice din domeniul basmului fantastic și al colindului, autorul argumentează, în final, ipoteza genezei probabile a acestui cîntec bătrînesc în împrejurările istorice ale anilor 1451—1454—1467. Cîntecul pare să conțină aluzii veridice la vremea (necunoscută în istorie) a tinereții lui Ștefan cel Mare. După uciderea tatălui său, Bogdan (16 oct. 1451), în anii 1451—56, tînărul Ștefan (pe atunci în vîrstă de 18—32 de ani) și-a căutat azil și sprijin în preajma lui Iancu de Hunedoara și a lui Mihai Szilágyi, în competiție cu obscurul Berendei, mai vîrstnic pretendent la domnia Moldovei, pe care Matei Corvin („ad instigationem Berenden") va încerca zadarnic să-l înscăuneze în Moldova, prin bătălia de la Baia. Turnirul fantastic al lui Ștefan Opriș, „Copilul Opriș/ Din țara de sus", în întrecere cruciată cu „Berendei,/ Mai mare-ntre ei", „pe munții de Criș", sub îndemnul și patronajul lui „Silade Mihai", s-ar putea referi la vremea bătăliei victorioase a oștilor ungurești pentru cucerirea cetății Crușevăț (1454). Cîntecul ar părea că atestă, prin tradiția orală a acestui relict folcloric, un nume necunoscut al marelui Ștefan (Opriș), indicînd totodată originea lui Ștefan *„din țara de sus"* (și deci nu din Borzești)). Prin această posibilă cronologizare, cîntecul *Trei crai — Muntele de Criș — Dom' Ștefan Opriș* ar putea fi mai vechi cu o jumătate de veac decît *Cîntecul lui Marcoș-pașa* (Cîntecul Gerului), arătat de P. Caraman ca fiind apărut în preajma anului 1500.

Rev. etn. folc., tom 26, nr. 2, p. 217—230, București, 1981

Cu interes a fost urmărită și comunicarea prezentată de Adrian Fochi, intitulată *Adevăr istoric și ficțiune artistică.*

Vechile scrieri istorice — a arătat autorul — cuprind un ciudat amestec de adevăr și ficțiune și adeseori desprinderea adevărului este extrem de dificilă, mai ales cînd scrierile respective au un statut ambiguu, fiind scrise în versuri și nutrind intenții encomiastice. Acesta este cazul operei lui Enveri, cronicar turc din secolul al XV-lea, care printre altele relatează și despre o expediție piraterească a unui mic principe turc anatolian, Umur Pașa Aidyn, la gurile Dunării, în prima jumătate a secolului al XIV- lea. Pe baza unei cercetări comparative, autorul dovedește că pasajul lui Enveri referitor la această expediție este de fapt un „loc comun" al istoriografiei musulmane, avîndu-și prima atestare, în legătură cu cucerirea Spaniei de către mauri, în anul 711 e.n. Ca atare, un loc comun care durează mai bine de o jumătate de mileniu, în legătură cu fapte deosebite și personalități diferite, nu poate fi considerat drept izvor istoric, ci apreciat numai în context artistic, dacă are acest caracter, sau în context psihologic, ca document privitor la raportul mutual dintre adevăr și ficțiune.

În comunicarea intitulată *Tipologia peisajelor etnografice românești*, de A. I. Ghinoiu, s-a pornit de la premisa reală că satul românesc contemporan este o sinteză etnografică la care au conlucrat spiritul inventiv al omului — creator de civilizație și cultură —, timpul și mediul geografic. Trăind în epoci diferite, oamenii au acționat solidar pentru *culturalizarea* sau *umanizarea* teritoriului locuit, adică pentru transformarea acestuia în hrană, îmbrăcăminte, adăpost etc.

Clasificarea așezărilor rurale, după criterii simple, a reprezentat o etapă utilă pentru cunoașterea aceleiași realități din perspective diferite. În stadiul actual al cunoștințelor se pune însă problema realizării unei clasificări cuprinzătoare, după un criteriu general, cu forță polarizatoare asupra criteriilor secundare. Tipologia peisajului etnografic, înțeles în unitatea sa materială și spirituală, reprezintă o încercare de grupare în mai multe complexe teritoriale a culturii populare românești.

Speranța Rădulescu, în comunicarea *Caracterul popular românesc al operei enesciene*, urmărește o secvență din seria contribuțiilor autoarei la relevarea influențelor exercitate de creația folclorică asupra limbajului maestrului componisticii românești — George Enescu. De această dată sînt examinate cîteva dintre calitățile constante ale muzicii enesciene care s-au conturat sau s-au păstrat în urma contactului cu folclorul, și anume : ponderea redusă a contrastelor dramatice și a dezvoltărilor explicite ; ramificarea și readunarea în unison a liniilor melodice prin mișcări pulsatorii, de dilatare și compresiune pe verticală ; neregularitatea fluxului discursiv, exprimată prin ușoare precipitări și rețineri compensatorii, o anumită calitate a stilului declamatoriu. Comunicarea se constituie într-un cald omagiu adus muzicianului român la centenarul nașterii sale.

Considerînd textul folcloric ca un tip special de text cultural, caracterizat prin coincidența interpretării și clasificării lui de către receptor cu clasificarea și interpretarea dată de emițător, comunicarea lui Nicolae Constantinescu intitulată *Exigențe actuale ale interpretării textului folcloric* își propune să releve cîteva aspecte actuale ale exegezei acestuia, derivate din natura sa specifică.

Astfel, dat fiind sincretismul artistic și funcțional al faptelor de folclor, tratarea lor din perspectiva interdisciplinară s-a impus cu necesitate. Pozitivă sub aspectul cunoașterii mai amănunțite a folclorului, interdisciplinaritatea a condus, totuși, către o fărîmițare a cercetării unui obiect în esența sa unitar.

Autorul consideră că în stadiul actual al cercetării folcloristice este necesar un efort de extragere a semnificațiilor majore ale creației populare și de asamblare a acestora într-o sinteză amplă, totalizatoare, reprezentativă.

În comunicarea *Destinul unei specii folcloristice necercetate — răvașul versificat*, I. Oprișan prezintă cîteva concluzii decurgînd din investigațiile de teren și de arhivă asupra unuia din fenomenele cele mai vii și mai interesante ale creației populare românești impuse în ultimul secol. Relevînd, pe de o parte, importanța cu totul deosebită a scrisorilor în versuri pentru studierea influenței exercitate de literatura și cultura de tip citadin asupra folclorului, iar pe de altă parte însemnătatea acestora în descifrarea a însuși mecanismului producerii, difuziunii și perpetuării creațiilor orale, comunicarea a circumscris sferele răvașului versificat și a analizat structura speciei, insistînd asupra formulelor caracteristice de început și de sfîrșit, a procedeelor artistice dominante și a raporturilor ei cu restul categoriilor folclorice.

În demersul ei analitic, comunicarea a tins continuu spre abordarea și soluționarea unora dintre întrebările fundamentale ale folcloristicii contemporane, aducînd puncte de vedere originale.

Reluînd și adîncind o mai veche preocupare privind armata și războiul în folclorul românesc, Alexandru Dobre, în comunicarea *Mesajul de pace în cîntecul popular românesc*, argumentează rezultatele fructuoase pentru știință ale cercetării, în paralel, a istoriei armatei române, a tuturor formelor de luptă armată folosite de poporul român de-a lungul timpului și a culturii sale materiale și spirituale.

În concluzia cercetării, pe baza lecturii tezaurului nostru folcloric, autorul apreciază că folclorul taberei militare prilejuiește o nouă expunere a concepției despre lume a mediilor folclorice, o nouă confirmare a valorilor etice indiscutabile ale cîntecului popular, conturarea precisă, fără echivoc, a atitudinii față de armată și război, ca factori ce împiedică cursul firesc al vieții, desfășurarea normală a ciclurilor stabilite de colectivitate. Caracterul pașnic, dorința mediilor folclorice de a se dedica în exclusivitate muncii și familiei este evidentă și foarte limpede formulată. Cîntecele populare din vremea lui Cuza, ale războiului pentru independență, ale războiului pentru întregirea neamului și ale celui antihitlerist, în care soldații români au dovedit o remarcabilă și remarcată bărbăție, curaj și eroism, în timp ce-și jeleau iubitele și părinții rămași fără îngrijire și sprijin acasă, vitele și uneltele de muncă sînt un argument fundamental atît pentru caracterul pașnic al poporului român, cît și pentru bărbăția fiilor săi, arătată pe cîmpul de luptă atunci cînd s-au aflat față-n față cu dușmanul.

Folosind evenimentul aniversar căruia îi este dedicată sesiunea publică de comunicări — 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român — autorul a subliniat că politica Partidului Comunist Român în problemele păcii și ale războiului își are temeinice susțineri în întreaga istorie militară a poporului român, în atitudinea tradițională a poporului nostru față de armată și război, așa cum este expusă în creațiile de factură folclorică.

ASPECTE PRIVIND CERCETAREA CULTURII POPULARE ÎN REPUBLICA SOCIALISTĂ FEDERATIVĂ IUGOSLAVIA

GERMINA COMANICI

Călătoria de documentare efectuată în luna martie în R. S. F. Iugoslavia mi-a prilejuit cunoașterea unor aspecte deosebit de semnificative privind cercetarea culturii populare în trei mari și prestigioase centre : Belgrad, Zagreb și Scopje.

Vizitarea institutelor de profil, contactul și schimbul de opinii cu reputați specialiști ai domeniului au oferit o imagine clară și sintetică a unor aspecte pertinente privind forma organizatorică, tematica, metodologia, cunoașterea unor fapte concrete de cultură populară.

Cercetarea culturii populare, înglobînd atît cultura materială, cît și cultura spirituală, obiceiurile și folclorul se realizează în trei forme principale de organizare : I) institute de cercetări ; II) muzee etnografice ; III) învățămîntul universitar.

I. În fiecare dintre cele trei capitale de republici : Belgrad (Republica Serbia), Zagreb (Republica Croată) și Scopje (Republica Macedonia) funcționează un institut de specialitate orientat în culegerea și investigarea materialului numai din teritoriul respectiv.

Institutul de etnografie din Belgrad a luat ființă în anul 1947 și cuprinde patru secții, cu un colectiv de 20 de persoane : o secție antropogeografică, în care cercetarea culturii populare se efectuează în funcție de mediul natural, de factorii geografici, o secție cercetînd domeniul obiceiurilor, o secție de folclor (literar, muzical, coregrafic) și o secție de cultură materială înglobînd cercetarea portului și a artei populare. Cercetarea în cadrul institutului este orientată spre două direcții actuale și de perspectivă :

— elaborarea unor monografii pentru zonele neinvestigate din estul și sud-estul Serbiei. Aceste monografii cuprind următoarele capitole : caracteristici antropogeografice, populația, casa și aspectele economice, viața socială, portul și folclorul (incluzînd literatura, muzica, dansul și arta populară). Culegerea materialului se efectuează exclusiv de către specialiști, după chestionare individuale netipărite.

— elaborarea unor studii comparative privind transformările și mutațiile culturii populare în ultimul deceniu în toate zonele etnografice ale Serbiei. La începutul secolului s-au elaborat în întreaga Serbie monografii sătești „antropogeografice și etnice", considerate azi de specialiști ca o solidă bază pentru tratarea comparată a elementelor de viață contemporană cu aspectele tradiționale. În sfera de investigație a specialiștilor de la Institutul din Belgrad — dealtfel

caracteristic şi pentru alte institute cu profil similar — este investigarea fenomenelor de cultură materială şi spirituală nu numai în mediul de cultură sătesc, cît şi în cel urban sau în satele aşezate în apropierea marilor centre. În acest fel se urmăreşte complexitatea aspectelor evoluţiei satului spre oraş, a schimburilor culturale dintre acestea. Pentru surprinderea aspectelor diacronice se lucrează cu informatori aparţinînd la trei generaţii. Institutul nu are o arhivă, fiecare cercetător păstrîndu-şi materialul, fără o organizare la nivel de instituţie.

Institutul de folclor din Zagreb a fost înfiinţat în 1948 şi are un colectiv de 18 cercetători şi 14 cadre auxiliare, grupaţi pe următoarele direcţii de cercetare : folclor literar, muzical, coregrafic, proză orală, poezie orală, forme dintre literatura scrisă şi literatura orală, folclorul obiceiurilor, teatrul popular. Aria de cercetare a specialiştilor din acest institut este mai cuprinzătoare decît din celelalte centre, urmărind cercetarea folclorului croaţilor nu numai din toate zonele republicii, cît şi a celor de peste graniţă (Austria, Slovacia, Ungaria), precum şi a altor popoare care trăiesc în Croaţia. Institutul din Zagreb are o orientare ştiinţifică oarecum singulară, foarte interesantă, orientare dată de reputatul director dr. Dunya Rihtman-Augustin. Cu o poziţie ştiinţifică proprie, institutul abordează doar într-o măsură cercetarea obiceiurilor ca o parte a vieţii tradiţionale, dar în mod accentuat ca un element integrat în contemporaneitate, vizînd o deschidere largă spre o interpretare sociologică generală. Accentul se pune pe latura cercetării tuturor aspectelor de cultură spirituală în contemporaneitate, analizîndu-se formele actuale de vehiculare a folclorului prin mijloacele mass-media. Prin aceste mijloace multe genuri s-au revitalizat, ca de exemplu obiceiurile legate de carnavalul de primăvară, care prin intermediul televiziunii cunosc azi un real reviriment în mediul de cultură unde au funcţionat altădată.

Cercetarea obiceiurilor în speţă se realizează sub două aspecte : textul literar şi partitura muzicală, precum tot contextul de viaţă socială care le-au generat sau le determină schimbările. Ca şi la Institutul de profil din Belgrad, şi la Zagreb se aplică acelaşi sistem de investigare nu numai la nivelul civilizaţiei rurale, ci şi la oraşe.

Ca şi în Serbia, în Croaţia la începutul secolului s-au realizat de către preoţi şi studenţi un număr mare de monografii săteşti, după un chestionar unic, care oferă azi baza unor cercetări comparative. Astfel, selectarea satelor pentru anchetat în cadrul Institutului din Zagreb se realizează după următoarele criterii : 1) sate unde s-au organizat astfel de monografii pentru cercetări comparative ; 2) sate fără material informativ ; 3) sate unde au fost depistaţi informatori de excepţie. Nu s-a încercat încă un sistem de ordonare a materialului, şi nici de clasificare tipologică. Arhiva institutului din Zagreb cuprinde 1 277 benzi transcrise, cu o cartotecă pe arii zonale, o cartotecă nominală pe cercetători, o cartotecă tematică, 30 de dosare monografice.

Reputat institut de cercetări, atît la nivel republican cît şi balcanic, Institutul de folclor „Marco Cepenkov" din Scopje îşi aniversează 30 de ani de existenţă. Acesta are un colectiv de 20 de persoane, cu mai multe secţii de cercetare : literatură populară, etnomuzicologie, etnocorelogie, etnologie şi artă populară. Ca şi alte instituţii de cercetare la nivel republican, institutul din Scopje culege şi investighează materialul din marea zonă culturală a Macedoniei, înglobînd însă folclor albanez, turc, vlah şi ţigănesc. Întrucît institutul la înfiinţare nu a avut nici o bază materială de cercetare ştiinţifică, în prima etapă accentul s-a pus pe culegerea materialului. Din această cauză, ca un aspect particular al creării fondului de documentare este faptul că alături de materialul cules de cercetători se află un număr mare de benzi înregistrate de învăţători. Cercetarea obiceiurilor este foarte restrînsă, fiind efectuată de un singur specialist. S-a încercat o clasificare zecimală destul de simplificată a obiceiurilor, încheiată numai la capitolul obiceiurilor legate de viaţa familială, folosită însă mai mult ca bază de ordonare a materialului documentar. Înregistrarea informaţiilor despre obiceiuri se realizează numai pe bandă de magnetofon, care apoi este transcrisă, textul dactilografiat introdus într-o fişă specială şi indexat după sistemul zecimal de clasificare.

II. Cele trei muzee de etnografie din Belgrad, Zagreb şi Scopje sînt nu numai prestigioase instituţii specializate în depistarea, culegerea, conservarea şi expunerea unui material deosebit de interesant, ci reale centre de cercetare ştiinţifică. Cel mai vechi muzeu etnografic dintre acestea — dealtfel din întreaga Iugoslavie — este Muzeul etnografic din Belgrad. Acesta s-a conturat ca muzeu specializat în 1901, pînă la această dată, începînd din 1844, fiind integrat Muzeului Naţional de Artă. Muzeul etnografic din Zagreb este de asemenea o veche instituţie etnografică, luînd fiinţă în 1919. Numai muzeul din Scopje este o instituţie specializată, nouă, fiind creată în 1945. Cele trei muzee de profil îşi conturează o serie de aspecte comune :

1) fiecare dintre aceste muzee etnografice colecţionează piese numai din teritoriul republicii respective. Excepţie a făcut muzeul din Belgrad care, fiind un muzeu naţional pînă la al doilea război mondial, a adunat piese din toată Iugoslavia ;

2) toate muzeele colectează, conservă şi expun nu numai piese din mediul rural, ci şi din cel orăşenesc, creaţii ale artizanilor, dar şi de manufactură;

3) în aceste muzee se acordă o revelatoare semnificaţie obiectelor legate de sectorul obiceiurilor, fiecare avînd o colecţie specializată notabilă ca număr şi valoare (măşti de carnaval, ouă încondeiate, forme de pîine şi turtă dulce, amulete, coroane de seceriş, pomi de nuntă etc.);

4) toate muzeele etnografice au depozite sistematic organizate pe categorii de obiecte cu o evidenţă şi un sistem de documentare riguros (mai multe tipuri de fişe, cu rubricaţie bogată, solicitînd detalii, cu desene şi fotografii);

5) muzeele etnografice sînt antrenate în culegerea materialului, mai mult în verificarea lui pentru Atlasul etnografic al Iugoslaviei;

6) deşi cultura populară în Iugoslavia prezintă foarte multe aspecte specifice, bine conturate şi diferenţiate pe micro şi pe macroarii, totuşi, ea îşi relevă o evidentă unitate a fondului. În toate muzeele vizitate atît în expoziţii, cît şi în depozite materialul etnografic demonstrează existenţa acestui fond comun cu cel al culturii materiale şi spirituale româneşti, dovadă a unităţii ariei balcanice.

Dintre aceste muzee numai cel din Zagreb are o expoziţie permanentă, conţinînd un valoros material legat de ocupaţii (în special agricultură şi creşterea animalelor, mai puţin viticultură, pescuit) meşteşuguri, industrie casnică, ţesături, port popular. Muzeele din Belgrad şi Scopje, din lipsă de spaţiu, nu prezintă decît expoziţii tematice. La Scopje funcţionează în prezent o expoziţie de ţesături, de la covoare de dimensiuni impresionante pînă la ţesături de dimensiuni reduse, cu caracter ritual. Muzeul din Belgrad are de asemenea o expoziţie tematică, permanentă însă, de costum popular, bogat reprezentată, cu piese de mare valoare ca vechime şi frumuseţe, din toate ariile etnografice de pe teritoriul iugoslav. În cadrul Muzeului etnografic din Zagreb funcţionează o expoziţie de artă populară africană, orientală şi sud-americană. Exponatele sînt daruri oferite de croaţii care au vizitat aceste ţări sau donaţii ale personalităţilor din ţările respective.

III. Cunoaşterea unor aspecte generale, privind cercetarea culturii populare în cadrul învăţămîntului universitar, mi-a fost înlesnită numai la Zagreb, prin schimbul de opinii cu reputaţi specialişti de la catedra de etnologie (prof. dr. Branimir Bratanić, conducătorul ştiinţific al Atlasului iugoslav, prof. dr. Milovan Gavazzi, specialist în problema cercetării obiceiurilor populare) din cadrul Facultăţii de filozofie. Ca domeniu ştiinţific etnologia reprezintă o materie de bază, fiecare an de studiu cuprinzînd un curs şi un seminar. Cercetarea etnologică este legată mai mult de elementul istoric şi comparativ şi urmăreşte evidenţierea şi analiza atît a elementelor specifice culturii populare din Croaţia, cît şi din alte zone locuite de croaţi. Cercetarea etnologică universitară din Zagreb priveşte totodată şi domeniul civilizaţiilor extraeuropene. Privind perspectiva cercetării obiceiurilor se detaşează o netă diferenţiere dintre poziţia ştiinţifică din cadrul Institutului de folclor şi catedra de specialitate de la universitate. Specialiştii universitari afirmă necesitatea conturării şi analizei formelor tradiţionale, autentice, a obiceiurilor croate pe fondul unitar balcanic, pe cînd cercetătorii institutului îşi orientează cercetarea spre stabilirea conexiunilor cu caracter social, spre surprinderea transformărilor şi mutaţiilor survenite în evoluţia obiceiurilor pînă la forma contemporană. Profesorul B. Bratanić afirmă poziţia etnologului ca umanist şi istoric, avînd sarcina de a reconstitui formele culturale vechi. Astfel, etnologia reprezintă ştiinţa orientată spre cultura tradiţională, cercetarea culturii populare azi revenind sociologiei şi psihologiei, în a căror sferă intră şi cercetarea civilizaţiei urbane. Între etnografie şi etnologie nu există nici o diferenţă, după opinia profesorului Bratanić, acoperind aceeaşi realitate ştiinţifică. Folclorul are în sfera sa de cercetare obiceiurile şi poetica, cultura materială reprezentînd domeniul etnologiei, după opiniile aceluiaşi profesor.

În cercetarea etnologică iugoslavă se pune un accent deosebit pe cunoaşterea terminologiei populare, considerîndu-se mai corectă formularea „nume populare". Aceste „nume populare" sînt considerate un fenomen etnologic reprezentînd un important control de valoare complexă pentru specialist. Documentele lingvistice sînt considerate la fel de semnificative ca cele istorice, care în frecvente cazuri vin să confirme documentele de limbă.

Interesul nostru ştiinţific s-a orientat în special spre cunoaşterea realizărilor Atlasului etnografic al Iugoslaviei, întrucît secţia de etnografie de la Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti se află spre faza de finalizare a unei lucrări cu caracter similar.

Atlasul etnografic al Iugoslaviei, lucrare de mare anvergură ştiinţifică, este coordonat de Centrul etnologic al Atlasului din cadrul Facultăţii de filozofie din Zagreb. Subliniem, referitor la Atlasul etnografic al Iugoslaviei, că principiile metodologice de stabilire a reţelei, structura chestionarelor, desfăşurarea investigaţiei de teren, prelucrarea materialelor şi finalizarea în hărţi sînt diferenţiate de cele ale Atlasului etnografic al României, care putem afirma că se află pe o bază ştiinţifică mult mai solidă şi într-o fază avansată spre finalizare.

Activitatea la Atlasul etnografic al Iugoslaviei a început în urmă cu două decenii, în anul 1960, cînd a luat naştere prima comisie care s-a ocupat de alcătuirea chestionarelor. Iniţial s-a întocmit de către prof. B. Bratanić un program de lansare a problemelor ce vor fi cuprinse în chestionare, solicitîndu-se colaborarea celor mai reputaţi etnologi din ţară. Forma finală însumînd patru volume cu 150 de probleme, a fost redactată de prof. B. Bratanić, prof. B. Rusić, prof. M. Gavazzi şi prof. Filipovici. În ordinea consemnării lor în chestionare figurează următoarele teme, cu un număr diferenţiat de probleme: agricultura (19), instalaţii (2), creşterea animalelor (6), creşterea albinelor (1), vînătoare (1), pescuit (1), gospodărie—locuinţă (27), alimentaţie (13), port popular (13), industrie casnică (11), meşteşuguri (1), mijloace de transport (5), obiceiuri cu caracter social (10), relaţii familiale (2), nunta (7), naşterea (2), înmormîntarea (5), obiceiuri legate de muncă (2), obiceiuri calendaristice (7), mitologie (8), artă populară (1), instrumente muzicale (1), dans popular (2), varia (3).

Reţeaua de anchetat de 3 242 de localităţi a fost stabilită prin metoda careajului, fiecare localitate la 100 kmp. Acest număr mare de localităţi a fost astfel divizat pe unităţi administrative: Serbia 698, Voevodina 211, Cosovo 165, Croaţia 852, Slovenia 293, Bosnia şi Herţegovina 632, Macedonia 273, Muntenegru 150. În întreaga Iugoslavie s-a aplicat un chestionar unic. Acestea au fost completate de nespecialişti, studenţi, învăţători, oameni din sat interesaţi în cunoaşterea unor aspecte de cultură populară locală. De la sistem excepteză materialul etnografic din Voevodina, care a fost strîns de către specialişti. Toţi colaboratorii la Atlas care au completat chestionarele au fost plătiţi prin contract pentru această activitate. Pentru fiecare republică a fost desemnat un etnolog care să coordoneze activitatea de expediere a chestionarelor, de primire a lor cu răspunsurile completate, de verificare generală a valorii lor ştiinţifice.

În faza actuală s-a încheiat etapa de strîngere a materialului pe întreaga Iugoslavie, cu excepţia Macedoniei, unde prin decesul prof. B. Rusić, coordonatorul lucrării, s-au primit doar 50% din răspunsuri. Prelucrarea informaţiilor se realizează numai la Centrul din Zagreb şi este efectuată de un colectiv de patru persoane, doi etnologi şi doi cartografi cu pregătire etnologică. În cadrul Centrului funcţionează arhiva Atlasului, unde este înregistrat într-o ordine strictă tot materialul primit. Fiecare sat are un cod stabilit conform careajului prin două litere (una pe verticală, cealaltă pe orizontală) şi trei cifre care indică poziţia punctului în macro şi microcareurile care divid tot teritoriul iugoslav. Cînd chestionarele sînt primite se desface fiecare pagină, care conţine codul, numele satului, a districtului, a republicii şi a celui ce a realizat investigarea, şi se pune în dosare speciale pe probleme pentru pregătirea etapei următoare de realizare a hărţilor. Acestea se întocmesc prin transpunerea directă a materialului de pe chestionare pe hartă. În etapa actuală se lucrează la 50 de hărţi, dintre care opt hărţi vor apărea anul acesta. Nu au fost lucrate în ordinea din chestionare şi s-au selectat cele ce au reprezentat mai mult interes ştiinţific pentru cei patru specialişti care le întocmesc: tipuri de coase, tipuri de îmblăciu, tipuri de seceri, tipuri de grape, tipuri de plug, sisteme de îmbinare a bîrnelor, creşterea albinelor, unele detalii la costum.

Fiecare hartă redă toate posibilităţile de răspuns pentru o singură întrebare. Semnele de marcare pe hartă depind de fantezia executantului, fiind în general geometrice, combinaţii de cerc şi triunghi. Hărţile de lucru s-au executat şi în culori, încercîndu-se şi o delimitare a microariilor. Fenomenele absente nu sînt trecute prin nici un semn, excepţînd situaţiile cînd această absenţă are o semnificaţie deosebită şi atunci se marchează printr-o linie. Un răspuns este considerat eronat cînd distonează cu cele din microaria respectivă. Unitatea răspunsului este considerată astfel un criteriu valoric, care atestă autenticitatea materialului.

Atlasul etnografic iugoslav nu are un termen de finalizare, oferind un material de lucru de largă perspectivă. Numeroşi specialişti, pe baza acestui material, şi-au prezentat teze de doctorat.

O iniţiativă foarte rodnică a avut-o coordonatoarea Atlasului etnografic pentru Serbia, Lylyana Certić, custode la Muzeul etnografic din Belgrad, care a trecut pe fişe dactilografiate tot materialul, astfel că specialiştii de la muzeu îl pot valorifica în studii de specialitate.

În cercetarea culturii populare din R. S. F. Iugoslavia un rol deosebit le revine publicaţiilor de specialitate, reputate reviste şi anuare al căror prestigiu ştiinţific a trecut hotarele ţării. Acestea apar fie pe lîngă institute de cercetări, fie pe lîngă muzeele de specialitate. Un număr mare de specialişti îşi valorifică cercetările în reviste ca: „Makedonski folklor", „Glasnik na Etnoloski Muzey Na Makedonia" (Scopje), „Zbornik za Narodni, zivod, obićaye", „Etnoloska Tribina", „Narodna Umjetnost", „Zbornik drustva Folklorista" (Zagreb), „Glasnik Etnografskog Instituta", „Zbornik" (Belgrad).

Succintele aspecte reliefate au intenţionat să evidenţieze solida bază pe care se desfăşoară cercetarea ştiinţifică a culturii populare în R. S. F. Iugoslavia, utilitatea cunoaşterii acestor rezultate pentru specialiştii români.

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Vol. II, București, Editura muzicală, 1980, 284 p.

La mai puțin de un an de la apariția primului volum de studii apărut sub acest titlu, Tiberiu Alexandru semnează un al doilea volum consacrat acelorași preocupări. Oportunitatea reeditării acestor studii — căci de reeditare (revăzută, întregită) este vorba, în cele mai multe cazuri — și a grupării lor în volum este în afara oricărei discuții, valoarea și actualitatea actului editorial vizat fiind, pentru viața culturală și științifică a țării, ca ieșite din comun.

Cartea se deschide cu o sinteză asupra evoluției etnomuzicologiei românești din ultima jumătate de veac de existență ca disciplină autonomă, cu o privire sumară asupra celor peste patru veacuri de consemnări, observații și comentarii care au prefigurat-o : *Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești*.

Lucrarea, intitulată *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, este mult așteptata cuprindere într-o singură respirație a studiului amplu înseriat sub același titlu, în revista *Muzica*, în urmă cu două decenii (nr. 3, 10 și 12 din 1959 și nr. 3, 9 și 10 din 1960). Deși a trecut atîta vreme de la elaborarea ei inițială, scrierea, socotită de autorul ei doar „un modest început, într-un domeniu care necesită încă întinse investigații", continuă să rămînă o lucrare de referință. Demersurile importante ale compozitorului Pascal Bentoiu (*Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, publicat în *Muzica* nr. 1 și 8 din 1962, nr. 5 din 1963 și nr. 5—6 din 1964, reluat în *Studii de muzicologie*, 1965), ca și mai recenta lucrare, încă nepublicată, a Speranței Rădulescu (*Acompaniamentul armonic în jocul popular românesc*, 1979) adîncesc parțial, după cum reiese și din titluri, tema menționată. Spre deosebire de acestea studiul semnat de Tiberiu Alexandru este o sistematizare a cunoștințelor care privesc domeniul în totalitatea aspectelor lui. Pe fundalul caracterului, eminamente monodic al muzicii noastre populare, feluritele forme, rudimente, tendințe de îmbogățire a liniei melodice pe un plan paralel, de la însoțirea heterofonică a vocii cu fluierul, a melodiei instrumentale de joc cu strigătura cîntată, a colindei cu dobele etc., pînă la cîntecele polimelodice ale aromânilor, de la isonul gutural al fluierului, la fluierul gemănat și cimpoiul cu carabă dublă, pînă la îmbinarea a două-trei instrumente în micile tarafuri sătești și de aci mai departe spre gîndirea armonică propriu-zisă etc., toate acestea converg de fapt spre nuanțarea subtilă a monodicității menționate. Fiecare din aspectele tratate deschid tot atîtea orizonturi de cercetare în adîncime a problemei, actuală atît din perspectiva creatorului modern de muzică, cît și din aceea a mișcării artistice de masă, context în care apare, adeseori, dificultatea de a soluționa adaptarea pentru orchestra de concert a muzicii populare fără a-i trăda acesteia valorile tradiționale.

Capitolul *organologie* are și de astă dată o pondere însemnată. *În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare în România*, comunicare ținută la a douăsprezecea conferință anuală a Consiliului internațional al muzicii populare (IFMC), desfășurată la Sinaia (12—17 august 1959), expune principiile de bază ale cercetării în acest domeniu, în viziunea autorului (principii apreciate pozitiv pe plan internațional). Teza este urmată de un prețios instrument de lucru : chestionarul destinat culegerii de informații asupra instrumentelor muzicale românești. Lansat cu prilejul alcătuirii colecției de instrumente muzicale populare de către Muzeul Brukenthal din Sibiu în colaborare cu I.C.E.D. București, chestionarul, deși atît de bogat în detalii terminologice, tehnologice, etnografice etc. (cuprinzînd chiar și un capitol de *jucării sonore*, după un punctaj al G. Sulițeanu), nu a cunoscut, din păcate, o fructificare deplină. Cele cîteva formulare completate au dovedit, însă, din plin, eficiența acestui instrument „clasic" de informare sociologică și folcloristică.

Prin studiul *Despre ansamblul de fluiere al bănățeanului Iustin Sora din Ticvaniul Mic*, autorul revine, tematic, la problema armoniei și polifoniei populare, dezvăluind un caz semnificativ de înrîurire exercitată de tradiția mai recentă, bănățeană, a corurilor și a fanfarelor muncitorești și sătești : cîntatul cu fluiere în ansamblu, pe voci (cu „contră", „secund" și „terț") — în fapt cu *ison* prelungit și paralelisme de terțe și sexte — simțit de interpreți ca o necesitate de înnoire.

Dar Iustin Sora nu este singurul interpret popular urmărit de dorința de a crea ansambluri de instrumente tradiționale. *Mihai Lăcătuș, un constructor bucovinean de instrumente muzicale populare* [*De vorbă cu...*] este titlul articolului următor, inedit, subiect al unei comunicări ținută la 1 iulie 1950 în Institutul de folclor din București, în urma cercetărilor întreprinse de autor asupra acestui creator popular. Mihai Lăcătuș este unul din cei mai consecvenți și mai harnici veterani ai mișcării artistice de amatori din țara noastră, neîntrecut meșter de buciume bucovinene, de fluiere mici și mari semitraversiere (construite cu intenția de a le putea grupa pe voci ca în fanfară) și unul din cei mai buni interpreți la *tilincă* (vezi studiul

Tilinca. Un străvechi instrument muzical popular al românilor, în volumul precedent, p. 152—170). „Lămuririle" lui M. Lăcătuş sînt citate de autorul studiului, deopotrivă pentru informaţiile preţioase privind meşteşugul confecţionării instrumentelor amintite, cît şi pentru savoarea limbii moldoveneşti pe care meşterul o vorbeşte. Dealtfel M. Lăcătuş, el însuşi autorul unei cărţi predate spre editare la I.C.E.D. în 1978, dezvăluie pe îndelete tainele meseriei de constructor şi interpret al instrumentelor amintite, însoţind aceste dezvăluiri cu o seamă de istorisiri al căror tîlc răsfrînge însuşi rostul social şi artistic al acestor instrumente.

Despre meşterii „fluieraşi" din Hodac, studiu elaborat în toamna anului 1950 şi publicat în volumul *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară* (1965), este fără îndoială un model de cercetare organografică a unei colectivităţi de constructori de fluiere, de la ordonarea planurilor urmărite pînă la strategia investigaţiei concrete şi apoi valorificarea ei teoretică şi practică. Centrul de meşteşugari ales s-a dovedit în răstimp a fi de o vitalitate excepţională: (după cum notează autorul) „faţă de cele observate cu 15 ani în urmă [...] numărul constructorilor a sporit considerabil, iar producţia s-a îndoit". Hodacul, cu meşterii lui, a fost subiectul unui film documentar („De rupi din condru-o rămurea...", Casa de filme „Al. Sahia", 1975, regia Paul Cojocaru, consultant ştiinţific T. Alexandru) cu versiuni în limbile franceză, spaniolă şi engleză — printre puţinele realizări româneşti în acest domeniu.

Rod al cercetărilor efectuate vreme de doi ani (1965—1967) în Egipt, cele două studii care încheie capitolul de organologie, *Privire asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt* şi *De la „kissar" la „semsemiya" (tradiţie şi inovaţie în muzica populară din Egipt)*, conferă, în primul rînd culturii egiptene, o cuprindere de tip monografic asupra muzicii sale instrumentale populare, ce se adaugă valorii inestimabile a imprimărilor pe bandă magnetică, discurilor antologice, diapozitivelor şi altor materiale documentare pe care acelaşi om de ştiinţă le-a cules cu prilejul amintit. Totodată, scrierile acestea reprezintă o contribuţie românească importantă în domeniul organologiei comparate, căci descrierea şi comentariile asupra instrumentarului egiptean este raportată la interesantele similitudini şi analogii posibile cu tipologia instrumentarului muzical de pe o relativ întinsă zonă geografică, îmbrăţişînd îndeosebi ţinutul balcanic şi, prin extindere, zona mediteraneană. De la terminologie pînă la formule şi structurile muzicale existente în repertoriul acestor popoare, asemănările, înrudirile sînt verosimil explicabile prin schimburile culturale neîntrerupte de-a lungul mileniilor în această parte a lumii (vezi, spre exemplu, relaţia dintre „kissar"-ul descoperit de G. A. Villoteau în expediţia trimisă de Napoleon Bonaparte în Egipt, „semsemiya" contemporană egipteană şi antica liră a lui Apollo descrisă de Homer). Cele două teme au fost subiectul mai multor comunicări şi conferinţe susţinute de autor în ţară şi străinătate (Jajce — Jugoslavia; Stockholm, Geneva, Zürich ş.a.).

Pe aceeaşi linie fertilă a legăturilor culturale, de astă dată dintre ţările româneşti şi Orientul Apropiat, se înscriu cele două studii care altătuiesc ultimul capitol al cărţii.

De mare însemnătate pentru corecta informare a oamenilor de specialitate, ca şi a marelui public de cititori, studiul *Dimitrie Cantemir şi muzica orientală* precizează natura reală a prestigiului excepţional pe care îl are în istoria muzicii orientale Kantemiroglu [Fiul lui Cantemir], prin activitatea sa multilaterală de muzician: teoretician, pedagog, compozitor şi interpret — merite adeseori puse în umbră de faima sa ca om de ştiinţă (istoric, orientalist, etnograf, geograf) filozof şi scriitor al vremii sale.

Aceeaşi probitate, demnă de un adevărat om de ştiinţă, o întîlnim şi în studiul *Vechi relaţii muzicale între ţările româneşti şi Orientul Apropiat*, în care ne este relevată ţesătura încîlcită a terminologiei instrumentelor muzicale pe care o oferă documentele veacurilor trecute, prudenţa necesară atît în interpretarea acestora cît şi în izvodirea concluziilor respective, Este instructivă mai cu seamă sugerarea demarcaţiilor ce se cer nuanţate în observarea funcţiei diferitelor instrumente, în raport cu pătura socială care le cultiva şi etapa istorică parcursă.

Cu format şi aspect grafic sobru, dar atrăgător — detaliu pe care autorul pare să nu-l fi neglijat nici de astă dată (coperta este semnată de Al. Popa, redactor fiind C. Buescu, iar tehnoredactor G. Măgureanu) —, cuprinzînd scrieri elaborate sau publicate între anii 1950 şi 1973, cele două volume ale lui Tiberiu Alexandru împlinesc un act cultural şi ştiinţific prestigios, pe care, cu ajutorul Editurii muzicale, îl dorim repetat prin imprimarea aşteptatei *Enciclopedii a instrumentelor muzicale populare româneşti* la care autorul, după cîte ştim, lucrează de mai multă vreme.

Iosif Herţea

ADRIAN FOCHI, *Estetica oralităţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, 414 p.

În evoluţia oricărei discipline succesiunea, în timp, a preocupărilor, de la analiza, la început superficială, la cercetarea de adîncime, care să stabilească mecanismele interne ale fenomenului de cercetat, sînt etape necesare. Pe măsura parcurgerii acestor etape disciplina capătă maturitate, autonomie, devine ştiinţă, cu un instrumentar adecvat şi cu tehnici de investigare proprii. Ştiinţa folcloristicii a atins acel moment în care nevoia sintezelor superioare se îmbină cu exigenţa unui arsenal tehnic şi metodologic propriu, netributar disciplinelor înrudite sau de confluenţă.

Studiul fenomenului folcloric şi al parametrilor lui pertinenţi a fost unul dintre punctele majore de interes teoretic din ultimii cincizeci de ani. În perioada din urmă observaţiile efectuate asupra *oralităţii* faptului folcloric au devenit tot mai numeroase şi nuanţate. Mulţi specialişti tind să acorde acestei caracteristici a creaţiei folclorice calitatea de principiu, element fundamental, lege de bază etc. Personal consider ca necesari, în definirea unui produs folcloric, cel puţin trei din cei patru parametri specifici, a căror interdependenţă îi aduce într-un plan relativ egal al importanţei : oralitate, anonimat, caracter colectiv şi sincretism.

Preocupările autorului *Esteticii oralităţii*, eminent cercetător al fenomenului folcloric, de a marca particularităţi distincte ale creaţiei orale, sînt anunţate de articolul *On Present-Day Aspects of the Oral Problem*, apărut în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 1 din 1977. Lucrarea care face obiectul observaţiilor de faţă este tipărită în anul 1980 şi urmăreşte să „abordeze problematica estetică a folclorului cu mijloace şi tehnici ce derivă din specificul obiectului de cercetat" (p. 356). Lucrarea pledează pentru întemeierea unei estetici a folclorului, normele de analiză impuse de „estetica tradiţională non-folclorică" nefiind, pe drept cuvînt, satisfăcătoare. Sublinierea unor asemenea deosebiri, precum şi necesitatea instituirii unui cod de specificităţi pentru analiza textului literar folcloric este salutară.

Lucrarea, alcătuită din opt capitole, cu o bogată şi judicios alcătuită bibliografie şi trei tipuri de indici, se impune ca foarte serios documentată şi organizată. (Menţionăm, totuşi, lipsa din bibliografie a lucrării R. R. Knorringa, *Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain — Mogoş Vornicul*, Amsterdam, Ed. Rodopi 1978.)

Primul capitol, „Tradiţie scrisă şi tradiţie orală", are în vedere conturarea celor două forme de „transmitere a culturii", care se deosebesc prin „geneză" şi „transmisie". Sînt enunţaţi şi, apoi, utilizaţi cu persistenţă, termenii de „literatură" şi „folclor", înţelegînd prin „folclor" „creaţia orală a unui popor la modul ei sincretic" (p. 14). Nimeni nu pune la îndoială calitatea de fapt sincretic a fenomenului folcloric. Ar trebui avute în vedere, în acelaşi timp, şi elementele care compun acest fapt folcloric sincretic şi care, fiecare, are o calitate proprie, o contribuţie specifică şi funcţionalitate proprie ; aceste elemente ţin de literatură, muzică şi dans. Dar fiindcă în studiu se cercetează, cu preponderenţă, numai una dintre formele de manifestare a fenomenului folcloric, *textul literar*, ne apare ca necesară păstrarea sintagmei obişnuite „folclor literar" sau „literatură folclorică", deoarece noţiunea de *literatură*, aşa cum autorul lasă să se înţeleagă, din materialul analizat, se referă în fapt la *textul literar*, noţiune care denominează o arie complementară a fenomenului folcloric şi nicidecum întreaga formă de manifestare a acestuia, care include şi fenomenele muzical şi coreic. Mai ales că autorul precizează, vorbind despre literatură : « avem în vedere termenul originar „literă", care este un „semn grafic din alfabetul unei limbi, corespunzînd în general unui fonem » (p. 14), iar sistemul de semne care notează fenomenele muzical şi coreic nu folosesc acest „alfabet". Discutînd terminologia cu care operează disciplina, trebuie să acceptăm o evoluţie a sensurilor şi o îmbogăţire a semnificaţiilor pe care termenii le obţin în timp, prin utilizare în contexte speciale, contexte care dau naştere unor sintagme-cheie, cu circulaţie internaţională, precis definite în arsenalul terminologic al disciplinei. Scurtele observaţii asupra legăturilor între text şi melodie nu acoperă nevoia de detaliere şi adîncire în analiza fenomenului muzical folcloric care ne-ar îngădui să vorbim despre *folclor* în larga accepţie pe care i-o dă autorul.

Capitolele referitoare la problemele legate de „efecte ale oralităţii" din „punct de vedere sincretic" şi din „perspectiva textologică" (p. 92—236) pun în discuţie aspecte importante ale procesului de creaţie a produsului folcloric : producerea variantelor, contribuţia interpretului şi importanţa momentului interpretării. Aceste problematici au constituit prilej de discuţie în cadrul multor contribuţii şi întîlniri internaţionale în ultimii zece ani, cercetarea folcloristică fiind astăzi tot mai preocupată de studierea personalităţii creatorului de folclor. Autorul are în vedere „situaţii tipice", cum ar fi „repetiţia motivată textologic" (p. 106), fenomene dato-

rate oralității, devenite procedee specifice ale creației folclorice : recitativul melodic și recitativul parlato, formulele stereotipe inițiale și finale, sintagme de tipul substantiv + adjectiv, legătura dintre sistemul metric și diminutiv și mutarea accentului în cazul diminutivării unor cuvinte, numeralul „în poezia populară", „figura etimologică", sistemul repetițiilor reprezentat prin anadiploză, anafora, epifora, paralelismul.

Capitolele al VI-lea și al VII-lea analizează „locurile comune" și oferă un repertoriu analitic al acestora în cîntecul epic, tradițional, al românilor. Fără a avea pretenția epuizării acestui repertoriu de locuri comune, autorul inventariază 127 dintre cele prezente în cîntecul bătrînesc, amintind și unele dintre celelalte specii în care acestea mai pot fi întîlnite.

Ne permitem să facem unele observații referitoare la aceste „loci comunes", care se dovedesc a fi *motive* ce aparțin repertoriului motivic specific textului folcloric românesc versificat.

În literatura română de specialitate s-a încercat, în mai multe rînduri, identificarea și definirea acestor „unități" relativ stabile, autonome, cu identitate semantică precisă, comutabile, capabile să intre în relații combinatorii. Observațiile efectuate asupra textelor de lirică populară sînt cu atît mai demne de luat în seamă, cu cît au constituit baza teoretică a elaborării tipologiei motivice a liricii populare românești. Se poate verifica corectitudinea observației conform căreia acestea ar fi unele dintre formele cele mai vechi și mai stabile de poezie populară românească, care poartă marca specificității naționale și care alcătuiesc un repertoriu de modele existent în fondul pasiv al comunității folclorice, avînd polivalență semantică, fapt ce ușurează intrarea lor în lanțuri motivice distribuționale, în diferite contexte, sensurile și semnificațiile lor fiind bine cunoscute de către creatorii și colportorii de folclor. Unele au avut, probabil, conotații rituale și toate alcătuiesc „fondul specific motivic național" (vezi articolele : Constantin Eretescu, *Motiv, variantă în lirica populară românească*, în „Rev. de etn. și folc.", tom. 17 (1972) nr. 2 ; Ligia Bîrgu-Georgescu, *Distribuția-Analiza distribuțională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare românești*, în „Rev. de etn. și folc.", tom 18 (1973) nr. 2 ; Sabina Ispas și Doina Truță, *Catalogul liricii orale românești* în „Rev. de etn. și folc.", tom. 19 (1974) nr. 2). Repertoriul analitic întocmit de A. Fochi este cel dintîi care a fost alcătuit în urma analizei și segmentării textelor de „cîntec bătrînesc". Dacă s-ar avea în vedere urmărirea repertoriului motivic și în alte specii versificate — colind, poezie de incantație, texte din ritualurile de nuntă și funebru — s-ar ajunge, în final, la alcătuirea unui repertoriu complet al motivelor folclorului românesc versificat și s-ar putea, în sfîrșit, stabili sistemul motivic al poeziei populare românești.

Observațiile conținute în ultimul capitol al lucrării, intitulat sugestiv „perspective", deschid posibilitatea discutării uneia dintre temele de mare actualitate, aceea a unității folclorului românesc, al cărui factor principal este ceea ce autorul numește „sistemul formular al stilului tradițional".

În încheiere se subliniază că „oralitatea este fenomenul esențial al artei folclorice ; din oralitate derivă toate celelalte caracteristici definitorii ale acestei arte" (p. 363). Am vrea să nuanțăm, totuși, termenul *artă* așezat atît de aproape de *folclor* printr-o observație mai veche a lui C. Brăiloiu (cf. spre ex., M. Pop, *Conceptul de cîntec popular la Constantin Brăiloiu*, în „Rev. de etn. și folc.", tom. 24 (1979), nr. 1, p. 6) că folclorul nu însemnă numai „artă" și nu „artă" în primul rînd. (Ne mărginim numai la punctarea acestei idei, spațiul unei recenzii nefiind locul indicat pentru discutarea unui subiect cu implicații atît de adînci.)

Pornind de la această ultimă subliniere a autorului, referitoare la oralitate, trebuie să observăm că analiza și sistematizarea, care folosesc frecvent metoda statistică, sînt realizate de către autor avînd în vedere numai, sau în cea mai mare parte, texte ale „cîntecului bătrînesc". Pentru a putea generaliza observațiile asupra întregului fenomen al textului folcloric (volumul este intitulat *Estetica oralității*), am fi văzut necesitatea îmbogățirii repertoriului propus cu elemente care aparțin și altor specii cum sînt colinda, poezia și incantația, lirica și, de ce nu, și cu observarea fenomenului oralității în proza folclorică, cum însuși autorul susține în paginile cărții, care rămîne, totuși, mai curînd „Stilistica baladei" și mai puțin „Estetica oratății".

Se cuvine să subliniem importanța pe care o are o asemenea lucrare deschizătoare de drum pentru cercetările viitoare, ce se cer înfăptuite în cunoașterea și studierea particularităților producției folclorice în toate formele ei de manifestare.

Demersul binevenit al eruditului autor al *Esteticii oralității* se cuvine a fi apreciat și mai ales, preluat și dezvoltat de către cercetările ulterioare.

Sabina Ispas

NICOLAE DUNĂRE, *Arta populară din Munţii Apuseni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, 98 p. cu 76 ilustr., rez. franc.

Sinteza etnologică şi etnoestetică asupra *Artei populare din Munţii Apuseni*, elaborată de profesorul Nicolae Dunăre, la capătul a peste trei decenii de cercetări, îmbrăţişează o întinsă arie cuprinsă în cinci judeţe : Alba, Arad, Bihor, Cluj şi Hunedoara. Pînă în prezent, nici o altă temă etnoculturală, privind Munţii Apuseni, nu a fost tratată în toată întinderea regiunii : de la Valea mijlocie a Mureşului şi pînă la Valea Someşului.

Spre a conferi o deschidere riguros ştiinţifică studiului fenomenelor de artă plastică populară, sînt formulate mai întîi *tiparele antropogeografice şi etnoculturale* ale ţinutului : „cetatea" Munţilor Apuseni, Munţii Apuseni — vatră etnoculturală, „ţările" Munţilor Apuseni, satele cu meşteşuguri artistice, precum şi *nedeile* „dintre ţări". *Locuirea statornică* în ţinut a fost asigurată nu numai de împunătoarea sa *cetate naturală*, dar şi de bogăţiile subsolului, de vastul patrimoniu forestier şi de variatele posibilităţi agropastorale. Acelaşi fenomen de reală luare în stăpînire a cadrului natural s-a constatat în raza masivelor montane înalte şi, cu atît mai mult, în raza *şesului suspendat* între 500 şi 1400 m. Cultivarea acestor platforme de culme *depăşeşte limita superioară a aşezărilor permanente din tot lanţul carpatic*.

În temeiul unei remarcabile teorii a zonării etnoculturale la nivelul întregii ţări, printre zonele etnografice cu atribute specifice de vetre etnoculturale, autorul pune în lumină *componentele condiţionante şi constitutive* ale întregii regiuni ca *vatră etnoculturală* de stabilitate antropogeografică şi continuitate etnoistorică în inima Transilvaniei. În continuarea analizei, se relevă pertinent şapte zone („ţări") mai mici. În sînul acestora s-au diferenţiat o seamă de *sate specializate în meşteşuguri*. În cazul multora, fenomenul a atins înfăptuiri de o reală valoare artistică. Acelea a căror arie de desfacere a acoperit tot ţinutul, dar mai cu seamă întreg spaţiul românesc, au jucat un rol important în dezvoltarea legăturilor dintre provinciile de pe ambele versante ale lanţului nostru montan sau trecînd şi în Ucraina transcarpatică, în estul Ungariei, în nordul Iugoslaviei şi al Bulgariei. La cimentarea unităţii dintre „ţările" Munţilor Apuseni, ca şi la extinderea orizontului geografic şi cultural, un alt factor important l-au constituit *nedeile*, tîrguri anuale pentru schimburi economice, dublate de sărbători obşteşti tradiţionale. Printre acestea, la loc de frunte s-a situat şi se situează pînă astăzi aceea de pe Muntele Găina.

Capitolul următor, *Structuri şi componente arhitectonice*, prin excelenţă tratat interdisciplinar, reliefează numeroase *praguri* etnoculturale (tipurile istorice ale casei), *consecinţele formative şi etnoartistice ale aportului funcţional* (prin scoaterea cuptorului din tindă şi aşezarea lui într-o cuptoriţe construită independent de casă, tinda a dobîndit funcţia unei a doua încăperi de locuit, schimbările funcţionale antrenînd modificarea structurală şi creşterea proporţională a casei, a confortului şi a modalităţilor de împodobire), *întrepătrunderi structurale şi funcţionale în sprijinul expresivităţii artistice* (pe măsura evoluţiei morfologice şi structurale a prispei casei, aceasta a înregistrat o continuă înfrumuseţare : dăltuirea stîlpilor pe partea expusă privirilor, cioplirea unui capitel şi întregirea acestuia cu un semicerc din ornamentul *funia*, simbol al infinitului), *convergenţe între tipul cultural de răspuns şi expresia artistică* (forma casei, a bisericii de lemn, a şurii poligonale şi a gospodăriei cu curte închisă şi întărită exprimă un anumit tip cultural de răspuns, care dezvăluie armonia şi frumuseţea, expresia artistică a acestor monumente de civilizaţie populară). Corelaţia acestor tipuri arhitectonice cu sistemele ocupaţionale specifice, larga răspîndire carpatică a tipului de şură poligonală, răspîndirea continentală a monumentelor ecleziastice de lemn, precum şi aceea europeană şi extraeuropeană a tipului de gospodărie cu curte închisă şi întărită duc la concluzia că acestea se integrează fondului principal cultural şi artistic românesc, precum şi tezaurului de valori spirituale ale umanităţii. Tot astfel, în capitolul *Arta decorativă a uneltelor*, bogat ilustrat în referinţe la obiectele de lemn şi metal care s-au bucurat de o amplă dezvoltare regională, se relevă o seamă de confluenţe funcţionale, morfologice şi artistice, ale căror rezultate estetice, inclusiv în domeniul folcloristicii literare, se înscriu în imensul patrimoniu antropologic de valori ce constituie fondul principal comun, durabil, dezvoltat în cultura şi arta populară românească prin adaosul unei profunde sensibilităţi.

Pentru o demonstrare temeinică a problemelor pe care le ridică partea referitoare la *Polivalenţele artistice*, pe drept cuvînt Nicolae Dunăre a selecţionat modalităţile de exprimare plastică populară desfăşurate în interiorul camerei de oaspeţi, cu componentele sale specifice (mobilier tradiţional, cu nota-i caracteristică : pronunţata *bucurie pentru ornament* ; arta textilelor ; ceramica populară, cu forme clasice şi năzuinţe formative contemporane ; pictura populară, în care se îngemănează atît de izbutit realul cu fantasticul), precum şi portul de sărbătoare (îndeosebi elementele artistice tradiţionale şi noi, podoabele specifice obiceiurilor şi festivităţilor familiale, comunitare). Referindu-se la cel din urmă, piesele fundamentale sînt

cămașa (spătoiul, spăcelul, ia) și poalele, ambele de un alb desăvîrșit, iar pe fundalul poalelor proiectîndu-se zadia sau zapregul din lînă, în funcție de vîrsta purtătoarei, fiind colorată în roșu, albastru fumuriu sau negru. Cămașa lungă a constituit o *notă etnoculturală* caracteristică nu numai vechiului port românesc din întreg ținutul Carpaților Apuseni, dar și întregului nostru port femeiesc tradițional, arhetipul acestuia rélevîndu-se arheologic (Adamclisi, Columna lui Traian, pe o stelă funerară de la Zagreb). Cercetările comparative l-au condus pe N. Dunăre și la constatarea că ia din regiune (sec. XVII—XIX) prezintă și o *notă etnoartistică* specifică portului romîncelor din toate zonele intracarpatice : *decorul brodat*, denumit *urzit pe creșturi*, cu întreaga serie ornamentală geometrică. La aceeași epocă, *cămașa cu barburi*, componentă a portului bărbătesc, constituia o dezvoltare medievală a prototipului de cămașă cu poalele despicate în părți, una din piesele tradiționale cele mai reprezentative ale portului românesc transilvănean (atestată în sec. XVII de J. Tröster), element etnic și estetic definitoriu de *unitate intracarpatică*.

Spre deosebire de vechiul port, produs al industriei casnice, se relevă că portul românesc din zonele miniere ale regiunii se dezvoltă *pe linia integrării în structura tradițională a unor elemente de cultură orășenească* (piese de port, materiale de fabrică brodate etc.), prin care acestea capătă mai multă strălucire. Treptat, acestea, trecute printr-un proces de integrare dialectică s-au răspîndit și în zonele moțești învecinate, ca un *factor contemporan de reînnoire și de reunificare etnoculturală și etnoartistică*.

Un deosebit interes științific prezintă *concluziile* acestei sinteze, din care desprindem doar cîteva. Antropogeografic, etnoistoric și etnografic, arta populară din Munții Apuseni s-a caracterizat prin conservarea unui bogat *fond principal comun românesc*, versiune regională din ansamblul creației plastice populare, și printr-un amplu buchet de *forme comune* cu arta populară românească a marilor regiuni înconjurătoare (Cîmpia Transilvaniei, Valea Mureșului, Cîmpia Aradului și Cîmpia Crișurilor). Prezentă în toate formele de exprimare artistică, aspirația către valori estetice a creatorilor plastici populari, a meșterilor sau artizanilor a atins *trepte de mai înaltă împlinire și diferențiere* în domeniul țesăturilor de interior (pe măsura înălțării și extinderii încăperilor) și al pieselor de port sărbătoresc și ceremonial. Datorită caracterului social-cultural al podoabelor, acestea au depășit cerințele elementare, dobîndind valențe artistice, bogate în semnificații comunitare. În ultimă instanță, aceste circumstanțe i-au confirmat regiunii statutul etnoistoric de *teritoriul-nucleu* de formare și consolidare etnoculturală. Pe fundalul deschiderilor sale etnoartistice, încă de la răscrucea secolelor XVIII—XIX regiunea Munților Apuseni manifestă o *forță de iradiere culturală* care depășește cadrul antropogeografic transilvănean. Această continuă legătură cu alte regiuni, uneori îndepărtate, s-a răsfrînt printr-o seamă de *înnoiri stilistice* (dezvoltarea ornamenticii negeometrice), prezente în ansamblul artei populare românești moderne.

Așa cum demonstrează pe larg autorul, *particularitatea de căpetenie* în dezvoltarea artei populare din regiunea cercetată o constituie *prezența necontenită a unui fond principal de elemente ale specificului ținutal*. Fiecare treaptă următoare decurge în mod necesar din cea precedentă, fiecare treaptă premergătoare creînd condițiile pentru cea următoare. Această particularitate cultural-antropologică izvorăște din faptul că izvorul principal al înnoirilor este creația locuitorilor. Pe fundalul unei remarcabile dăinuiri etnoistorice, arta populară din regiune a exprimat cu consecvență *devenirea*, una din coordonatele specifice esteticii populare, care a condus și conduce la *identitatea într-o pluralitate nerepetitivă*.

În contextul dezvoltării și diversificării decorului popular, al sporirii mijloacelor ornamentale de comunicare și al preocupării accentuate pentru desăvîrșirea stilului printr-o execuție rafinată pînă la virtuozitate, se constată că întruchipările noi își fac loc, tot mai frecvent, în cuprinsul zilelor noastre. Dar, spre a se evita riscurile unor false valorificări, N. Dunăre conturează un adevărat sistem de exigențe artistice ale valorificării. Prin respectarea acestora, arta decorativă artizanală poate deveni ea însăși artă populară contemporană, poate dobîndi un *statut de artă populară*, contribuind la potențarea, pe noi trepte valorice, a permanentei nevoi de frumos.

Întemeiată pe o extrem de îndelungată cercetare pe teren, pe o confruntare bibliografică românească și comparată, *sinteza* publicată de Editura Meridiane ar trebui să conducă la o amplă *monografie* asupra artei populare din Munții Apuseni, lucrare ce stă pe deplin în posibilitățile autorului.

Radu Octavian Maier

JUSTINE M. CORDWELL (EDITOR), *The Visual Arts. Plastic and Graphic*. General Editor's Preface (Sol Tax). Introduction by J. M. C. The Hague — Paris — New York, Mouton Publishers, 1979, XII + 818 p.

În seria „Antropologia lumii" [World Anthropology], ce apare sub îndrumarea profesorilor Sol Tax (coordonator general). C. Lévi-Strauss, Margaret Mead, L. S. El Hamamsy şi M. N. Srinivas — cunoscuta editură internaţională *Mouton* publică o vastă culegere de antropologie a artei, bogat ilustrată cu materiale şi reprezentări din arta populară a tuturor continentelor.

Lucrarea — prima de acest gen în literatura de specialitate — este coordonată de Justine M. Cordwell, autoare a multor cercetări comparative etnoestetice şi etnoistorice. Iniţial, cele 32 de studii cuprinse în volum s-au bucurat de o largă dezbatere în cadrul celui de-al IX-lea Congres Internaţional de Ştiinţe Antropologice şi Etnologice (1973), desfăşurat la Chicago sub preşedinţia prof. Sol Tax. Caracterul pluridisciplinar adoptat de autori în abordarea majorităţii temelor, prin întregirea cercetărilor de antropologie artistică cu o seamă de izvoare explicative complementare, furnizate de etologie, psihologie, preistorie, arheologie, mitologie, istoria religiilor, etnologie, folcloristică, ştiinţa şi filozofia culturii, teoria şi istoria artei, etnolingvistică, etnoştiinţă etc., conferă contribuţiilor — de referinţă — teoretice şi metodologice, încorporate în volum, o reală obiectivitate.

Consecvenţa caracterului sistematic şi pluridisciplinar în abordarea temelor este de asemenea ilustrată prin gruparea acestor contribuţii pe secţii (5) : 1) teorie şi metodologie ; 2) arta în contextul ei cultural ; 3) arta şi schimbările în formă, conţinut şi semnificaţie (inovaţie creatoare, aculturaţie şi etnoistorie) ; 4) rolul artei în arheologie (reconstituirea culturilor) ; 5) antropologia şi arta în societatea contemporană (artă populară, supravieţuiri ale artei popoarelor).

Din prima secţie, remarcăm îndeosebi demersul efectuat pentru conjugarea aporturilor de care sînt capabile antropologia, filozofia şi estetica pentru comprehensiunea experienţei umane din domeniul artelor vizuale, iar în contextul acesteia, experienţa artistică relevînd pragul etnocultural cel mai înalt. Corelaţiile arhaice dintre cult şi cultură scot în relief sensibilitatea formelor arhitectonice. Stilurile etnoartistice au aflat, la rîndu-le, un suport explicativ în cercetările antropologiei structurale. Studiul basmelor populare pune în lumină conţinutul multor reprezentări conservate în artele populare plastice. Tot astfel, au fost relevate posibilităţile explicative ale sociologiei artei în sprijinul antropologiei artei.

Tot atît de fertile s-au dovedit cercetările care au considerat arta în contextul ei cultural, conducînd la corelaţii semnificative între modul de viaţă al comunităţilor, sistemul ocupaţional predominant, nivelul zonal diferenţiat de exercitare al acestora şi creaţiile tradiţionale dobîndite în iconografia, sculptura, decorul construcţiilor şi adăposturilor obşteşti.

Cu o şi mai mare bază bibliografică, utilizată de autori la interpretarea informaţiilor de pe teren şi din muzeele etnologice, studiile referitoare la schimbările constatate în forma, conţinutul şi semnificaţia artei au abordat pe rînd : expresia artistică şi procesul de creaţie dezvoltat în contextul ritualurilor, varietatea acestor forme artistice în raport cu specificul diverselor procese rituale ; conţinutul de reprezentări ornamentale la oamenii albi aflaţi în contact cu mediul artistic al altor continente ; depăşirea creaţiei anonime în arta populară, prin afirmarea şi consemnarea individualităţilor creatoare ; contribuţia cercetărilor privind decorul popular la adîncirea explicativă a problemelor de etnogeneză ; etc.

Alte aporturi pertinente pluridisciplinare sînt conţinute în studiile — adevărate microsinteze — despre rolul artei în reconstituirea vechilor culturi : structurile morfologice şi tematice ale picturilor de pe ceramica Maya ; convergenţa informaţiilor conferite de vechile picturi şi manuscrise ale popoarelor precolumbiene, comparate cu raporturile similare din contextul culturilor sumeriene şi chineze ; contextul mitologic şi etnoestetic al uneltelor de bronz şi jad utilizate la vechile ritualuri chineze şi semnificaţia lor pentru istoria culturii ; etapele extinderii artelor aplicative în realizarea decorurilor geometrice specifice la piesele ceremoniale (piese speciale de îmbrăcăminte şi încălţăminte) ; etc.

În ultima secţie tematică, cu privire la antropologia şi arta în societatea contemporană, sînt amplu tratate probleme speciale de artă ornamentală, fenomene de supravieţuire importante pentru valoarea lor istorico-artistică, cum sînt : criteriile de clasificare a ornamentelor populare (continuitatea formelor şi discontinuitatea funcţiilor sociale şi ale conţinutului tematic), întemeiate pe materiale din toate continentele ; metodele de cercetare în arta populară cehoslovacă ; pictura populară pe sticlă în Iugoslavia ; rolul tradiţiei istorice în decorul popular polonez pictat şi sculptat ; dezvoltarea artizanală contemporană a artei tradiţionale din Republica Socialistă Federativă Sovietică Rusă ; rolul antropologiei în cercetarea artei desfăşurată în contextul competiţiilor sportive şi a altor manifestaţii culturale de masă, formele decorative noi dezvoltate în asemenea circumstanţe specifice societăţii contemporane.

În ansamblu, lucrarea *The Visual Arts. Plastic and Graphic*, coordonată de Justine M. Cordwell poate constitui una din sursele informative şi iconografice necesare pentru noi demersuri în vastul cuprins tematic, teoretic şi metodologic al antropologiei artei.

Ea se încheie cu note biografice asupra autorilor, cuprinzător întocmite, precum şi cu două indexuri : de nume şi de subiecte.

Nicolae Dunăre

RECTIFICARE

la „Revista de etnografie şi folclor" nr. 1/1981

La pagina 4, rîndul 39, în loc de : [momentul R" (E')] se va citi : [momentul R' (E')].

La pagina 18, rîndul 10—11, în loc de : literatura postbelică, se va citi : literatura postbiblică.

La pagina 76, rîndul 30, în loc de : adaptarea tobei se va citi : adoptarea tobei.

La pagina 80, rîndul 28—29, în loc de : priceperea lor, se va citi : priceperea lui.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa colegiului de redacţie : 70154 Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
79717, Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EGISURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNE

GH. VRABIE, Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, Etnologie juridică, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), Izvoare folclorice și creație originală; Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, Cîntece bătrînești din Oltenia, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), Temelii folclorice și orizont european în literatura română, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, Specificul dansului popular românesc, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub red.), Țara Bîrsei, vol. I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, Coloana cerului, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, Structura poetică a basmului, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria științelor în România, Etnologia, Folcloristica, 1975, 184 p., 8 lei.

VASILE ALEXANDRI, Opere ,vol. III — Poezii populare, 1978, 536 p., 40 lei

ZAMFIRA MIHAIL, Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană, 1978, 255 p., 16 pl., 1 hartă, 20 lei.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 2, p. 131—230, București, 1981

I. P. Informația c. 1500

43 407

Lei 20.—